JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES, BAND XXII, HEFT 4.

GIULIO ROMANO

UND DAS CLASSISCHE ALTERTHUM

VON

HERMANN DOLLMAYR.

MIT EINER LEBENSSKIZZE DES VERFASSERS VERSEHEN

UND HERAUSGEGEBEN VON

FRANZ WICKHOFF.

MIT 7 TAFELN UND 1 TEXTILLUSTRATION.

PRAG. F. TEMPSKY.

WIEN. F. TEMPSKY.

LEIPZIG. G. FREYTAG.

1901.

Das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses wird unter Beibehaltung der bisherigen Ausstattung vom Jahre 1901 an nicht mehr in ganzen Bänden, sondern in zwanglosen Heften in den Buchhandel gelangen. Jedes dieser auch einzeln verkäuflichen Hefte wird sogleich nach seiner Fertigstellung ausgegeben werden und in der Regel eine ganze in sich abgeschlossene Abhandlung oder Urkundenpublication enthalten; nur bei sehr kurzen Publicationen sollen deren mehrere in ein Heft vereinigt werden.

Unsere Abonnenten werden diese mit fortlaufender Seiten- und Tafelbezeichnung versehenen Hefte sofort nach ihrem Erscheinen, zugleich mit dem letzten Hefte eines Jahrganges aber Titel, Inhalt und Register des ganzen Bandes erhalten.

Der Umfang eines Jahrganges ist auf circa 45 Druckbogen bestimmt, welcher Verminderung die schon für den XVIII. Jahrgang (XXI. Band) eingetretene und auch für die folgenden Bände festgesetzte Reduction des Ladenpreises von früher 120 Kronen auf fortan 90 Kronen (= 90 Mark) entspricht. Dieser Ladenpreis von 90 Kronen (= 90 Mark) per Jahrgang gilt jedoch nur für die Abonnenten, beziehungsweise für die Abnehmer aller einen ganzen Band bildenden Hefte. Für den Einzelverkauf wird der entsprechend erhöhte Ladenpreis jedes Heftes bei seinem Erscheinen von Fall zu Fall festgesetzt.

Für die Jahrgänge I—XVII (Band I—XX) bleibt der frühere Ladenpreis von 120 Kronen (= 120 Mark) per Jahrgang aufrecht.

WIEN, im Januar 1901.

DIE REDACTION

des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen
des Allerhöchsten Kaiserhauses.

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES, BAND XXII, HEFT 4.

GIULIO ROMANO

UND DAS CLASSISCHE ALTERTHUM

VON

HERMANN DOLLMAYR.

MIT EINER LEBENSSKIZZE DES VERFASSERS VERSEHEN

UND HERAUSGEGEBEN VON

FRANZ WICKHOFF.

MIT 7 TAFELN UND 1 TEXTILLUSTRATION.

PRAG. F. TEMPSKY.
WIEN. F. TEMPSKY.
LEIPZIG. G. FREYTAG.
1901.

Redacteur: Dr. H. Zimmermann.

Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien,
K. UND K. HOF-BUCHDRUCKER.



HERMANN DOLLMAYR.

Von

Franz Wickhoff.

Als ich im März vergangenen Jahres die traurige Nachricht von Hermann Dollmayrs plötzlichem Tode erhielt, in Rom, wo er so gerne geweilt hat und wo das Hauptfeld seiner Studien lag, erbat ich mir sogleich von Seiner Excellenz dem Herrn Oberstkämmerer, seine erste noch ungedruckte Arbeit in diesem Jahrbuche veröffentlichen zu dürfen. Ein Abriss seines Lebens sollte vorausgehen. Ich hatte hoffen dürfen, dass er, der meinen Arbeiten seit vielen Jahren freundschaftlich gefolgt war und viele durch seinen Rath unterstützt hatte, einmal den Lesern dieser Zeitschrift schildern werde, was ich damit beabsichtigt und was ich erreicht habe. Es sollte anders kommen. Nun fällt mir die schmerzliche Pflicht zu, von dem Lebenswerke des jüngeren Freundes zu berichten. Da kann es nicht meine Aufgabe sein, eine Natur mit so reichem Innenleben erschöpfend zu schildern, sondern ich kann nur seine Stellung in der Kunstwissenschaft darlegen, in die ihn einzuführen mir zugefallen war, und ausführen, wie er sie durch seine Arbeiten bereichert und gefördert hat.

Das wichtigste Ereignis in der Geschichte unseres Faches am Ende des XIX. Jahrhunderts war die Einführung einer exacten wissenschaftlichen Behandlung der bildkünstlerischen Quellen, vor Allem der Gemälde und der Zeichnungen. Hatte man sich bisher um die culturgeschichtliche Stellung der Kunst bemüht, hatte man die schriftliche Ueberlieferung nach guten Principien der Forschung beurtheilt und benützt, so war man bei der Bestimmung der Kunstwerke bisher mehr auf Empfindung und Erfahrung als auf Beweise angewiesen. In den Kreis jener Männer, die auch in diesem Falle eine exacte Forschungsmethode anstrebten, war Dollmayr früh eingetreten, hatte ihre Methode erweitert und fortgebildet, hatte selbst in hervorragenden Arbeiten die Anwendbarkeit dieser Methode bewiesen und das Beste geleistet, was mit ihr zu erreichen ist.

Jugend, Studien.

Hermann Dollmayr wurde am 31. März 1865 zu Ober-Döbling bei Wien geboren. Sein Vater, dort als praktischer Arzt ansässig, war ein Mann von vielseitiger Bildung aber von absonderlichem Wesen. Ueber seine geschickten Curen, seine barsche Art, seine drastischen Aussprüche hat sich schon eine ganze Legende gebildet. Eine besondere Neigung zog ihn zu den bildenden Künsten. Auch der lebhafte Knabe, der seine Mutter frühzeitig verloren hatte, nahm bald an den Liebhabereien des Vaters theil. Er sah die Bildung einer kleinen Galerie, in der alter und neuer Malerei gleiche Liebe zu Theil wurde. So gewann er frühzeitig Interesse an mannigfachen Perioden der Geschichte der Malerei. Eine solche praktische Unterweisung in der Kennerschaft wurde durch sorgfältigen Unterricht in der Zeichenkunst und Malerei erweitert und vervollständigt. Sich in der Aquarellmalerei zu üben, hat er niemals ganz aufgegeben. Es war das eine Freude, die ihn durch sein ganzes Leben begleitete. Er war von dem Vater für die juristische Laufbahn bestimmt gewesen und, nachdem er im Herbst 1884 sein Freiwilligenjahr beendet hatte und zum Lieutenant in der Reserve ernannt worden war, begann er an der Universität Wien seine juristischen Studien. Schon am Gymnasium hatte er durch die häusliche Unterweisung, durch eifrigen Besuch von Museen und Kunstausstellungen eine Vorliebe für das Studium der Kunstgeschichte gefasst und im Herbste 1885 vertauschte er mit dem endgiltigen Entschlusse, sich der Kunstgeschichte zu widmen, die juristische mit der philosophischen Facultät.

Er fiel mir gleich auf, als er zu meinen Uebungen kam, durch die Klarheit, ja ich möchte sagen, durch die Reinlichkeit seines Denkens. Die haltlose Ueberschwenglichkeit, die die deutsche Kunstschriftstellerei überschwemmt, die »Prosa, beduftet mit Salben«, die nicht nur den Stil sondern auch den Gedankenaufbau übelriechend macht, war keine Gefahr für ihn. Enthusiasmirt für Poesie und Kunst, übersah er nicht einen Augenblick die Grenzen zwischen schweifender Phantasie und wissenschaftlicher Forschung.

Ich beginne den Unterricht mit Anfängern regelmässig damit, dass ich sie Stücke aus mittelalterlichen Schriftstellern lesen lasse, in denen Kunstwerke geschildert oder auch nur erwähnt werden, und achte strenge darauf, dass bei dem Erklären des Wortlautes und dem Aufsuchen von Analogien im erhaltenen Kunstbesitz nur das, was wirklich in den Texten steht, herausgelesen werde, um so bei einfachsten Aufgaben des Vergleichens der schriftlichen Ueberlieferung und der Kunstwerke die Schüler an Selbstzucht im wissenschaftlichen Denken zu gewöhnen. Hier erinnere ich mich noch mit Freude, wie Dollmayr sogleich begriff, dass die Kunstgeschichte nicht anders betrieben werden könne als alle andere Geschichte und dass, wer die jahrhundertalten Errungenschaften der geschichtlichen Forschung beiseite lässt, an den Rand des Dilettantismus geräth und meist darüber hinunterstürzt.

Da ich meine Uebungen an dem Institute für österreichische Geschichtsforschung halte, das sich allmälig zu einer höheren Schule für das Quellenstudium der Geschichte ausgebildet hat, so wird durch die Theilnahme der jungen Geschichtsforscher an diesen Uebungen jeder meiner Schüler, der sich der Kunstgeschichte allein widmen will, wenn er nur nicht thöricht oder verstockt ist, auf die Geschichtsforschung als Grundlage für weitere Arbeit hingewiesen. Dollmayr hörte an diesem Institute alle paläographischen, chronologischen und diplomatischen Vorlesungen, nahm an allen Uebungen in diesen Fächern theil und war in der Periode vom October 1887 bis Juli 1889 dort als ausserordentliches Mitglied aufgenommen. Er hatte noch das Glück, Theodor von Sickel in den historischen Hilfswissenschaften als Lehrer zu haben, einen begnadeten Lehrer, wie es wenige gab, in Durchsichtigkeit der Darstellung, in dem Drange nach Wahrhaftigkeit und in vorbildlichem Wirken.

Die beiden Jahre im Institute für österreichische Geschichtsforschung legten die Grundlage für die strenge Wissenschaftlichkeit seiner Arbeit. Das Studium der historischen Hilfswissenschaften machte es ihm leicht, sich die wichtigste Neuerung in der kunsthistorischen Forschung anzueignen, nämlich die Morelli'sche Methode. Sie besteht ja in ihrem Wesen in nichts Anderem als in der

genauen Beobachtung äusserer Merkmale, die in der Behandlung der Urkunden schon seit dem XVII. Jahrhundert durchgeführt ist und seither immer verbessert wurde. Auf diesen sicheren Beobachtungen beruhen in der Urkundenlehre fast alle wichtigen Fragen der Echtheit und der Fälschung.

Der italienische Senator Giovanni Morelli hatte sich in seiner Jugend an deutschen Universitäten als Naturforscher ausgebildet, hatte sich später praktischer und politischer Thätigkeit gewidmet und erst in höherem Alter die Erfahrungen, die er als eifriger Liebhaber und Sammler an den Bildern der Blüthezeit der italienischen Malerei gemacht hatte, systematisch durchgearbeitet und veröffentlicht. Als Naturkundigem fiel es ihm auf, dass fast jeder Maler in der Zeichnung und Modellirung einzelner Theile des menschlichen Körpers, wie z. B. der Ohren und der Hände, entweder von der Natur abweicht oder dass er die richtig aufgefassten Formen beständig wiederholt, anstatt sie jedes einzelne Mal aufs Neue dem Vorbilde zu entnehmen, etwa so wie der Schreiber die Buchstabenformen beibehält, die er in seiner Kindheit in der Schule gelernt hat. Beobachtungen dieser Art, die sich an der Faltengebung, an dem Baumschlag, an der Behandlung des Vordergrundes und dergleichen ins Unendliche vermehren lassen, gaben ihm sichere Kennzeichen für die Zeichengewohnheiten jedes Meisters, so dass erst von jetzt an eine Bestimmung der Bilder nach ihren Urhebern nicht mehr auf Grund eines dunklen ästhetischen Gefühles, dessen Inhalt nicht mittheilbar war, sondern nach bestimmten leicht nachweisbaren Kennzeichen in exacter Weise möglich wurde. Der Vergleich mit der Schreibschule, den wir uns früher erlaubten, weist darauf hin, wie solche gewisse Gewohnheiten der zeichnenden Hand übertragbar sind, wie sich die des Lehrers, nur leicht individuell verwandelt, bei dem Schüler wiederfinden, ja wie sie Männer, die in derselben Werkstatt aufwachsen, zu einer Gruppe verbinden.

Jedem, der mit der Uebung der historischen, diplomatischen und paläographischen Forschung vertraut war, musste der ungeheure Gewinn der von Morelli begründeten Methode für die Kunstforschung augenblicklich klar werden. So haben sich denn auch niemals die Stimmen von Männern dagegen erhoben, die in gelehrter Umgebung lebten, sondern sie haben Morellis Verdienst freudig anerkannt. In Wien, wo durch Thausings glückliche Initiative die Kunstgeschichte nicht nur in geistigen Zusammenhang mit der historischen Forschung gebracht wurde sondern eben im Institute für österreichische Geschichtsforschung in einen örtlichen Zusammenhang des Unterrichts, waren Morellis Errungenschaften nicht durch Missverständnisse bedroht und auch niemals wurde unter der jovialen Form des Goldoni'schen Plauderers, in der er sich zu geben beliebte, der tiefe wissenschaftliche Ernst seiner Forschung verkannt. Mir war es gegönnt, Morellis gütige persönliche Unterweisung zu geniessen und seine Methode als einer der ersten, ja lange vielleicht als der einzige Lehrer einer deutschen Universität meinen Schülern zu übermitteln.

Dollmayr ging mit Begeisterung darauf ein. Als Historiker in der Behandlung der Schriftquellen geschult, durch die Morelli'sche Methode für exacte Forschung in der Formengeschichte vorgebildet, war er durch seine allgemeine Bildung auf die Beachtung des Inhaltes der Kunstwerke hingewiesen.

Im Sommer 1888 beendete er seine Studien durch die Erwerbung des Doctorats. Die eingereichte Dissertation behandelte die Werke Giulio Romanos in ihrem Verhältnisse zur Antike.

Raffaelstudien.

Von besonderer Wichtigkeit für die Morelli'sche Forschung hatten sich die Zeichnungen erwiesen, in denen sich die Hand des Künstlers für uns deutlicher offenbart als in den so oft versunkenen, verscheuerten und wieder aufgemalten Bildern. Mich hatte das Studium der Zeichnungen besonders angezogen und Dollmayr nahm an meiner Beschäftigung damit lebhaften Antheil. Die Zeichnungen Raffaels und seiner umbrischen Landsleute standen schon darum, weil Morelli an dem Raffael zugeschriebenen Skizzenbuche in der Akademie zu Venedig die wichtigsten Theile seiner Lehre exemplificirt hat, in dem Vordergrunde des Interesses. In vielfachen Gesprächen über raffaeleske Themen

hatte Dollmayr eine Neigung für die grossen und reifen Formen Giulio Romanos gezeigt und, da er sich eine Untersuchung von Zeichnungen damals noch nicht zutraute, hatte ich ihn darauf gewiesen, sich umzusehen, welchen Antheil das damals eben beginnende Studium der Antike an der Bildung von Giulios Stil gehabt hätte.

Dollmayr ging gleich ins Grosse. Er beschränkte sich nicht darauf, die formalen Entlehnungen aus der antiken Sculptur in Giulios Werken aufzufinden und ihre Benützung nachzuweisen, sondern er zeigte Giulio als eifrigen Leser der antiken Poesie und wie er sie in prächtigen genialischen Compositionen zu neuem Leben erweckte. Er hatte zuerst als Material nur die Stiche nach Giulio Romano benützt; es zeigte sich, dass das Werk Giulios so vollständig in Stichen vorliegt, dass bei einem Besuche Mantuas wenig mehr nachzutragen war. Photographien der mantuanischen Fresken waren damals nicht vorhanden.

Die Vorschriften in Oesterreich verlangen nicht, dass eine Dissertation gedruckt werde. Dollmayr, in dem sich inzwischen der Plan ausgebildet hatte, dieses Thema weiter zu verfolgen und die ganze Schule Raffaels zu behandeln, liess die Dissertation ungedruckt, um sie später zu überarbeiten. Da das Thema bis heute keine Bearbeitung von anderer Seite gefunden hat, lasse ich sie jetzt an diese Lebensskizze anschliessend drucken, so wie er sie uns hinterlassen hat.

Stiche und Photographien, die er damals und später gesammelt hat, zeigen, dass es sein ursprünglicher Plan war, zunächst die Werke des Pierino del Vaga in Genua, des Polidoro in Rom und vielleicht auch die des Giovanni da Udine in gleicher Weise wie die des Giulio Romano zu behandeln. Diese Absicht wurde zwar nicht aufgegeben aber durch eine Erweiterung des Planes seiner Arbeiten über die Raffaelschule zunächst zurückgedrängt.

Die Erweiterung des Planes bestand darin, dass es ihm bald nicht mehr genügte, Raffaels Schüler in ihren selbständigen Werken zu betrachten, sondern dass er sie in die Zeit zurückverfolgte, wo sie als Schüler und Gehilfen neben dem Meister standen. Es entstand der Plan zu »Raffaels Werkstätte«, in der er als Vollender und Vervollständiger der Morelli'schen Methode auftrat.

Zu diesem Zwecke unternahm er ausgedehnte Studienreisen. Den grössten Theil des Jahres 1889 verbrachte er in Italien, zumeist in Rom, und nebst anderen Studienreisen war für diesen Zweck wohl das Wichtigste ein Aufenthalt in Paris im Sommer 1891.

Als nächstes Erträgnis dieser Studien erschien: »Lo stanzino da bagno di cardinale Bibbiena« (Archivio storico dell'arte, anno III, fasc. VII—VIII). Wie es ihm gelang, in dieses lange verschlossene und streng gehütete Heiligthum zu dringen, kann vielleicht später einmal erzählt werden. Es war die liebenswürdige, frohgemuthe Art, mit der er sich sogleich in das Leben des italienischen Volkes gefunden hatte und die ihm Hoch und Nieder zu Freunden machte, was ihm die Thüren öffnete. Schon vorher hatte er in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst (Neue Folge, Jahrgang I, Heft 2) eine Arbeit unter dem Titel: »Die Zeichnungen zur Decke der Stanza d'Eliodoro« erscheinen lassen.

»Raffaels Werkstätte« wurde im XVI. Bande dieses Jahrbuches gedruckt. Zum ersten Male war hier der Versuch zu machen, an grossen monumentalen Fresken sowohl als auch an sorgfältig durchgeführten Tafeln die Hände von Meister und Schülern zu scheiden und den Antheil der einzelnen an dem gemeinschaftlichen Werke in bestimmter Weise zu fassen.

Die Werke Giulio Romanos in Mantua kannte er genau. Dazu ist ein reicher Vorrath von Entwürfen und Detailstudien erhalten, den er sich immer vor Augen stellen konnte, weil er in der Albertina in Wien liegt. So konnte er sich zunächst Giulios Formensprache verdeutlichen, was von seiner Hand in Raffaels Werken war, herausholen und, nachdem er aus literarischen Nachrichten den Umfang der Werkstätte genau bestimmt hatte, die andere fremde Hand, die sich in zahlreichen Spuren in den Werken fand, die Raffael aufgetragen wurden, als die des Francesco Penni nachweisen. Wie er diesen Künstler in seinen Anfängen beobachtet, in seiner ausgedehnten Beihilfe verfolgt und seine Arbeit von der Arbeit Raffaels, dem er sich ganz angenähert hatte, scheidet, ist eine Meisterleistung. Von den Stanzen zu den Teppichen und Loggien und durch alle römischen Tafelbilder verfolgt er die

Werkstatt bei der Anfertigung der Zeichnungen, Cartons, Bilder und Fresken und es wird nicht möglich sein, irgend etwas von Belang an seinen genauen Resultaten zu ändern und anzuzweifeln. Höchstens ergänzen lassen wird sich Einiges, zumeist durch das englische Material, das ihm nur zum Theile in Photographien vorlag und wo ihm die Autopsie fehlte. Nur in einem Falle hatte er sich zu berichtigen: bei den grossen Zeichnungen mit Kämpfen nackter Männer, die er dem Penni zugeschrieben hat und die er später als Raffaels letzte Arbeiten erkannte. So eingehend und so sicher ist das Leben und Treiben in der Werkstatt eines grossen Künstlers nie beschrieben worden. Die Arbeit wird ein Muster für alle Folge bleiben.

Leider hat er die Arbeiten über Raffaels Schule nicht wieder aufgenommen und nur die Bestimmungen, die er für meinen Katalog der Albertinazeichnungen beitrug, zeigen die Ausdehnung seiner Kenntnisse auch der Ausläufer dieser Schule. Bei dieser Abfassung des Verzeichnisses der italienischen Zeichnungen der Albertina, das im XII. und XIII. Band des Jahrbuches erschien, hat er mich auch durch Nachweisungen der Gegenstände der Zeichnungen von Raffaels Schülern oder der Zeichnungen nach ihren Werken, wie es das Verzeichnis ausweist, vielfach unterstützt.

Oesterreichische Barockmalerei, Hofbibliothek.

Schon als Student brachte Dollmayr einen Theil des Sommers gerne in dem kleinen Städtchen Horn in Niederösterreich zu, wo ein Onkel von ihm lebte. Das führte ihn zu dem Frescomaler Paul Troger, einem geistreichen Vertreter der Barockkunst in Oesterreich, der in dem benachbarten Stifte Altenburg zahlreiche Werke hinterlassen hat. Im März 1889 hielt Dollmayr einen Vortrag darüber vor dem Wiener Alterthumsvereine, der im XXVI. Bande der Mittheilungen dieser Gesellschaft abgedruckt wurde. Der Künstler interessirte ihn so sehr, dass er ihn auch anderwärts aufsuchte. Aufsätze in den Mittheilungen der Centralcommission unter dem Titel »Paul Trogers Fresken in dem Dom zu Brixen« und »Ein bisher unbeachtetes grösseres Werk Paul Trogers« sind ein Zeugnis dafür, wie sehr ihn dieser Künstler angezogen hat, der Tiepolos Werke in Venedig studirte, dabei jedoch ganz selbständig blieb.

Ein anderer Ertrag seines Aufenthaltes in Horn war ein Vortrag im Wiener Alterthumsvereine über das Schützenwesen der Stadt Horn im Zeitalter des dreissigjährigen Krieges, eine lebendige Schilderung des ehemaligen lustigen Treibens in seiner Lieblingsstadt. Von dort hatte er sich auch die Blüthe seines Lebens geholt, seine Frau, die er am 18. November 1893 heimführte.

Vorher war er am 1. Jänner 1892 zum wissenschaftlichen Hilfsarbeiter an der k. k. Hofbibliothek in Wien ernannt worden, wo er durch neun Monate an der Kupferstichsammlung beschäftigt war. Das war die glückliche Zeit dieser Anstalt, wo dort mit der Ernennung Wilhelm Ritter v. Hartels zum Director eine neue Periode geistigen Lebens begonnen hat. Die Beschäftigung an einer Kupferstichsammlung ist gewiss die beste Förderung, die ein Kunsthistoriker in amtlicher Stellung erfahren kann.

In der kaiserlichen Gemäldegallerie.

Zur Anlegung, Vermehrung und Verwaltung der kaiserlichen Kunstsammlungen in Wien vorzügliche Sachkenner zu gewinnen, war man immer redlich bestrebt gewesen. Die Namen Eckhel und Bartsch brauchen nur ausgesprochen zu werden, um daran zu erinnern, dass die wissenschaftliche Behandlung einzelner Disciplinen gerade von den Wiener Sammlungen ihren Ausgang genommen hat. Münzkunde und Kupferstichkunde waren durch diese Männer als Wissenschaften begründet worden. Kunstgeschichte oder Gemäldekunde im modernen Sinne gab es früher nicht. Die Vorläufer dieser Disciplin waren Maler gewesen, die, von dem Interesse an ihrer Kunstübung ausgehend, dem historischen Verlaufe ihres Arbeitsgebietes nachforschten, und fast alle Werke dieses Gebietes, von dem biographischen Interesse an dem Leben und Wirken ihrer Vorgeher beherrscht, sind ehemals von Malern geschrieben worden: von Vasari bis zu Boschini, von van Mander bis zu Lairesse. So hatte auch der Erzherzog Leopold Wilhelm, der eigentliche Begründer der kaiserlichen Gemäldesamm-

lung, sich bei seinem Sammeln der Mithilfe David Teniers bedient, so hatte Mechel das erste zum Studium der kaiserlichen Gallerie bestimmte Verzeichnis geschaffen.

Um die Bilder nach älterem Geschmacke decorativ aufzustellen, sie zu symmetrischen Gruppen zu ordnen, hatten die Maler viel zu thun, mit Anstückeln und Beschneiden, mit Putzen der dunklen Bilder, bis sie hell wurden, und mit Lasiren und Stimmen der hellen zur schattig satten Wirkung. Die Bilder selbst hatten unter dieser Procedur oft unverbesserlichen Schaden erlitten. Durch diese mannigfaltige praktische Beschäftigung war nach und nach der Grund, warum man Maler als Verwalter über die Galerie gestellt hatte, fast vergessen worden, nämlich der, dass sich unter ihnen nicht nur die besten sondern meist die einzigen Kenner älterer Kunstperioden befunden hatten.

Man berief nun die Maler als Künstler, ihrer eigenen Werke willen, gesellte ihnen Dichter und Schriftsteller zu, indem man neben der Auswahl vorzüglicher Kunstwerke an einer Sammlung eine Elite hervorragender Männer haben wollte; Gelehrte und Sachkenner bei den Antiken, Münzen und Kupferstichen, wo eine Wissenschaft bestand, die sich mit diesen Gegenständen beschäftigte, Künstler und Dichter bei den Bildern und Kostbarkeiten, wo eine solche Wissenschaft noch fehlte oder zu fehlen schien.

Das hatte man zunächst auch dann noch fortgesetzt, als sich eine Wissenschaft gebildet hatte, deren Gegenstand die Kunstwerke der neueren Jahrhunderte waren. Seit dem Beginne der Dreissigerjahre des XIX. Jahrhunderts war durch Ruhmor die Kunstgeschichte in den Kreis der anderen Wissenschaften eingereiht worden; die Denkmäler älterer Malerei wurden immer emsiger gesucht, höher geschätzt und sorgfältiger bewahrt. Es trat ein völliger Umschlag in der Anschauung über die Verwaltung der Gemäldegalerien ein, der darin gipfelte, dass die nöthigen Arbeiten zur Conservirung von Gemälden durch Maler und Restauratoren von Kennern der alten Perioden sorgfältig überwacht werden müssten und dass das freie Schalten von Malern, die die Galeriebilder nach ihrem individuellen Geschmacke abschabten oder mit Zuthaten bedachten, den Galerien selbst die grössten Gefahren brächte.

Die Kennerschaft der Gemälde zu erwerben, beansprucht jetzt das hingebende Studium eines ganzen Lebens. Das kann nicht mehr nebenbei von Künstlern geleistet werden, deren hoher Beruf eine andere Vorbildung erfordert. Unter den kunstgeschichtlichen Arbeiten nehmen die Galeriekataloge eine hervorragende Stellung ein. Das Erträgnis der ganzen Kunstwissenschaft wird in ihnen gebucht, ja es wird verlangt, dass die eigenen Untersuchungen ihrer Verfasser die Wissenschaft in ihrem Fortschreiten fördern. Was man nun an den Galerien brauchte, waren fachlich ausgebildete Kenner. Wilhelm Bode, in dem sich diese Bestrebungen gipfelnd concentrirten, war ein leuchtendes Beispiel, das nirgends mehr übersehen werden konnte.

E. v. Engerth, der Director der Wiener Galerie, hatte sich diesen Anschauungen keineswegs verschlossen. In dem ausführlichen Kataloge, den er für die Aufstellung der Galerie in dem neuen Gebäude veröffentlichte, hatte er dafür Sorge getragen, dass die neuen Errungenschaften der Kunstwissenschaft benützt wurden, und einsichtig, da er das selbst seiner Vorbildung nach nicht vermochte, auch Niemand zur Seite hatte, der ihm das hätte leisten können, auswärtige Kenner, wie Crowe und Cavalcaselle, berufen, ihr Urtheil abzugeben, das er sorgfältig verbuchte. Sein Katalog wird daher wegen der vielen in ihm zusammengetragenen Arbeit immer seinen Werth behalten.

Der Katalog der Aufstellung in dem neuen Gebäude war ein Fortschritt, die Aufstellung selbst völlig misslungen. Ein sinnloser Wirrwarr, bei dem die alte feine Art, in der das Beste in das beste Licht gerückt war, das Schwächere als nebensächlich behandelt wurde, — und das ist die beste Art der Aufstellung und wird immer die beste bleiben — war aufgegeben, eine historische, die der geschichtlichen Entwicklung folgen sollte, doch wieder nirgends folgerichtig durchgeführt worden. Es ist ein grosses Verdienst der obersten Hofbehörde, dass sie die nothwendige Aenderung ohne Verzug anbahnte.

Nach Engerths Rücktritte kam der bisherige Vicedirector August Schaeffer, der vortreffliche Landschaftsmaler, an seine Stelle. Nun suchte man zunächst sowohl für die nothwendige Umstellung der Bilder als auch für die Fortführung des Kataloges einen ausgebildeten Fachmann zu gewinnen. Auch die Einsicht hatte Platz gegriffen, dass ein Katalog einer Galerie nicht auswärts besorgt werden dürfe sondern dass er im Hause selbst müsse hergestellt werden können.

Ich war aufgefordert worden, einen für diese Aufgaben geeigneten österreichischen Kunsthistoriker vorzuschlagen. Ich nannte Hermann Dollmayr. Dieser Vorschlag wurde von dem Director der Hofbibliothek, der das unbedingte Vertrauen des Herrn Oberstkämmerers genoss, lebhaft unterstützt. Wilhelm v. Hartel hatte mir schon lange in Allem, was ich unternahm, die Kunstwissenschaft in Oesterreich zu heben, seine werthvolle Hilfe angedeihen lassen. Auch jetzt entäusserte er sich, wenn auch ungerne, eines ausgezeichneten Beamten, als es galt, die Umwandlung der kaiserlichen Gemäldegalerie in eine Anstalt anzubahnen, die den Aufgaben, die gegenwärtig der Kunstwissenschaft gestellt sind, gerecht würde, weil sein weiter Blick nicht allein den Vortheil des Institutes im Auge hielt, das ihm unterstand, sondern das Gesammtinteresse von Kunst und Wissenschaft umfasste. So hat sein maassgebender Rath Dollmayrs Aufnahme in die Galerieverwaltung bewirkt. Am 1. October 1892 trat er in sie ein.

Hier war Dollmayr ganz in seinem Elemente. Unter Bildern aufgewachsen, war eine Gemäldegalerie immer sein liebster Aufenthaltsort gewesen. Nun stand er vor grossen Aufgaben, Aufgaben, denen er gewachsen war. War er es doch, wie wir alle wissen, der die wissenschaftliche Neuordnung dieser grossen Sammlung mit so glänzendem Erfolge durchgeführt hat. In seinem Nachlasse haben sich die zahlreichen Entwürfe dafür erhalten. Unermüdlich, zuerst auf dem Papier in Zeichnungen, dann durch praktische Versuche gelangte er zu einer Anordnung, die neben jeder der gut aufgestellten europäischen Galerien mit Ehre bestehen kann. Ganz frei schalten konnte er bei der Aufstellung nicht, weil er sich natürlich den Anordnungen des neuen Directors der Galerie fügen musste. Doch war dieser zumeist auf Dollmayrs Vorschläge wohlwollend eingegangen und hatte sie nach Kräften gefördert.

Auch bei der Herstellung der neuen Auflage der für die Galeriebesucher bestimmten Handkataloge war er in manchen Dingen beschränkt. So musste er die Beschreibungen aus der früheren Auflage beibehalten. Aber mit Energie nahm er die Aenderungen in den Bestimmungen vor, wo ja durch das Eingreifen Morellis und seiner Schüler und Nachfolger — ich brauche nur Bernhard Berenson zu nennen — besonders auf dem Gebiete der venezianischen Malerei, so viel war aufgeklärt worden. Die neue Auflage war durch seine Fürsorge zu einem brauchbaren wissenschaftlichen Buche geworden. Aus den Depots der Galerie wusste er eine Reihe werthvoller Bilder hervorzuholen; der letzte Fund, mit dem er die Kunstwelt bekannt machen konnte, war der schöne, im XX. Bande des Jahrbuches veröffentlichte Pier di Cosimo. Wir harren noch immer der Aufstellung dieses merkwürdigen Bildes in der Galerie.

Niederländische Studien.

Eine Folge seiner Thätigkeit in der Galerie war die Aenderung seines Arbeitsgebietes. Die Fragen, welche die italienischen Bilder der Sammlung betrafen, waren theils gelöst, theils stand ihre Lösung bevor oder liess sich von der Richtung, die die Forschung in den letzten Jahrzehnten genommen hatte, mit gewisser Sicherheit erwarten. Anders stand es mit den alten Niederländern, an denen gerade die Wiener Gallerie besonders reich ist. Hier war und ist von einer zusammenhängenden, über den Gang der Entwicklung aufklärenden Geschichte noch keine Rede. Die heimischen Kräfte, die belgischen und holländischen Forscher, waren meist mit der zweiten glänzenderen Periode im XVII. Jahrhundert beschäftigt. Die deutsche Forschung hatte mächtig eingegriffen. Justi, Bode, Scheibler, Tschudi und Andere hatten vieles Einzelne aufgeklärt. Sich diesen vorzüglichen Forschern anzureihen, mitzuhelfen, die klaffenden Lücken der Geschichte auszufüllen, wäre an sich Anreiz genug gewesen. Dazu kam noch, dass durch jede Erweiterung der Kenntnis auf diesem Gebiete das Verständnis wichtiger Bilder der Wiener Galerie gefördert wurde.

Ein erstes reifes Erträgnis dieser Studien war die Arbeit: Hieronymus Bosch und die vier letzten Dinge in der niederländischen Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts, die im XIX. Bande dieses Jahrbuches erschien. Nicht umsonst hatte sich Dollmayr an den italienischen Bil-

dern und Zeichnungen in Morellis Methoden der Bestimmung geübt. Er konnte sie jetzt auf ein anderes Gebiet übertragen und Erfinder, Gesellen und Nachahmer mit Sicherheit sondern. Wenn er dabei vielleicht das Werk des Meisters etwas zu scharf und strenge aussonderte, so lässt sich das leichter verbessern, als wenn er durch übelangebrachte Weichherzigkeit die Grenzen zwischen den eigenhändigen Werken und den Nachempfindungen verwischt oder im alten Nebel gelassen hätte. Nun geschieht es beim Bestimmen von Bildern so leicht, dass diese Nebenarbeit zum Hauptzwecke wird und dass mit der richtigen Bestimmung alle Arbeit abgeschlossen erscheint. Es gibt natürlich vielerlei Aufgaben, wo man vorläufig nicht weiter gehen darf und kann, so wie ja auch Urkunden auf ihre Echtheit untersucht und gesammelt werden müssen, während die Verwerthung ihres Inhaltes anderen überlassen bleiben muss. Aber nur zu nahe liegt die Gefahr, wie es bei den historischen Hilfswissenschaften oft geschieht, auch bei dem Bestimmen von Bildern, was ja nur eine Hilfswissenschaft für die Kunstgeschichte ist, dass der Nebenzweck sich als Selbstzweck empfindet. Freunde und Gegner Morellis haben da viel gesündigt. Bei Morelli freilich war das nicht der Fall gewesen. Er liess, wie ein aufmerksamer Dialektforscher, die Formen aus Volk und Landschaft hervorwachsen, so dass er die Kunstsprache als eine zweite Sprache das Herz enthüllen liess. Dennoch blieb auch bei ihm der Inhalt der Kunstwerke meist unbeachtet. Wie es aber nicht nur wesentlich ist für den Menschen, wie er spricht, sondern auch was er sagt, so ist es der Inhalt und der Zweck der Kunstwerke, was sie zu den wichtigsten Zeugnissen für den grossen Lauf der menschlichen Gesittung macht. »Dollmayr,« sagt Julius v. Schlosser, »war weit mehr als ein blosser Bilderkenner und sein rastloser Geist strebte darnach, von der formengeschichtlichen Erkenntnis aus, zu der er wie wenige durch Naturanlage berufen war, in die Tiefen menschlicher Geistesgeschichte vorzudringen.« Er ging den phantastischen Vorstellungen des Hieronymus Bosch bis auf ihre Wurzeln nach, wies ihren Ursprung bei den Völkern des Alterthums, zeigte, wie sich die Vorstellung über die letzten Dinge in der Phantasie des Mittelalters gestaltete, und deutete uns die seltsamen Formen, die sie in der niederländischen Kunst durch seinen Protagonisten gewonnen haben.

Es war sein Plan gewesen, in der Art dieses ersten Versuches die Geschichte der alten niederländischen Malerei zu schreiben, ein gigantisches Werk, auf das wir nun für immer Verzicht leisten müssen. Zunächst aber wollte er sich an die einzelnen Theile wenden, Gruppe für Gruppe auf ihre künstlerischen Formen und auf ihren geistigen Inhalt untersuchen. Mancherlei Ansätze dazu befinden sich in seinem Nachlasse, z. B. der Beginn eines systematischen Verzeichnisses aller Stoffe der niederländischen Malerei. In der Niederschrift ist nichts über die ersten Anfänge hinausgekommen. Dollmayr gehörte zu jenen Arbeitern, die zunächst durch Eindringen in eine Frage sich Klarheit zu verschaffen suchen und erst, wenn die wichtigsten Probleme für sie gelöst sind, an die Bearbeitung des Materiales gehen. Er dehnte daher seine Studien erst weit aus, las viel, sammelte Photographien und vermied ein wüstes Niederschreiben erster unverlässlicher Eindrücke, wo der Verzeichner nur zu oft später zum Sclaven seiner eigenen Worte wird. Nach der sorgfältigen Durcharbeitung des Materiales schritt er erst zur Auswahl dessen, was ihm zur Darstellung und Beweisführung nöthig war.

Lehrthätigkeit; moderne Kunst; Ende.

Mit der Arbeit über Bosch hat sich Dollmayr im Winter 1897 an der Wiener Universität habilitirt. Es war ihm nur durch vier Semester zu lesen vergönnt. Er hat sich in dieser kurzen Zeit als Lehrer vortrefflich bewährt. Lebendig, thätig, beredt führte er die Studenten vor die Bilder, unterwies sie praktisch an dem reichen Materiale der Galerie über Entstehung, Technik, Verderb, Restauration u. s. w. und lehrte sie an einzelnen Gruppen von Bildern, unterstützt durch Nachbildungen von Zeichnungen, das Unterscheiden der Hände. Da er die Absicht hatte, die Schüler in die Elemente der Kennerschaft einzuführen, ergänzte er die praktische Unterweisung durch theoretische Vorträge. Das konnte er nur durch den Unterricht in der Morelli'schen Methode. Er war der erste und einzige Lehrer an einer deutschen Universität, der die Lectüre ausgewählter Stellen aus Morellis Werken

angekündigt hatte. Es wäre eine wohlverdiente Freude für Morelli gewesen, wenn er diese Huldigung der deutschen Wissenschaft noch erlebt hätte.

Als Herr v. Lützow starb, der die Docentur für Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste innehatte, wurde diese am 8. November 1897 an Dollmayr übertragen. Er war für diese Aufgabe besonders geeignet, weil er eine lebhafte Neigung für die moderne Malerei hatte und so die jungen Künstler von der Theilnahme an ihren Bestrebungen und ihrem Wirken aus in das Verständnis der älteren Kunst einführen konnte.

Die liebevolle Beobachtung der Entwicklung der neueren Malerei hatte ihn mit den Künstlern der Wiener Secession in Verbindung gebracht. Wenige Monate vor seinem Tode hatten sie ihn für das Redactionscomité ihrer Zeitschrift, die den Titel »Ver Sacrum« führt, gewonnen. Es lässt sich nicht ermessen, welchen Nutzen der Einfluss eines so thätigen Mannes voll geistiger Kraft auf diese leicht empfänglichen Naturen hätte stiften können.

Eine breite Belesenheit und feine literarische Bildung bildeten die Basis aller seiner Studien. Die älteren deutschen Schriftsteller der vorclassischen Periode hatten seine besondere Neigung. Ihre etwas schwere Tüchtigkeit, ihre heitere Biederkeit entsprachen seinem eigenen Wesen. Claudius hatte er ans Herz geschlossen. Ein eifrig sammelnder Liebhaber von Büchern, verschaffte er sich ihre Werke in den Originalausgaben.

Sein grösstes Glück war sein kleiner Knabe, den er vierjährig zurückliess. Unermüdlich war er mit ihm beschäftigt. Wer hätte aufzeichnen können, wie er ihm an Bilderbüchern das Verständnis der anschaulichen Welt eröffnete, hätte ein inhaltsreiches pädagogisches Buch geschaffen.

»Ein männlich redlicher Charakter ohne jedes Falsch, voll echter Vornehmheit und Bescheidenheit, die ihn auch da zurücktreten liess, wo er das bündigste Recht, sich zu zeigen, hatte, Forscher- und Künstlernatur zugleich (denn er wusste mit mehr als dilettantischer Kenntnis den Stift zu handhaben), im Umgange der anregendste und frohgemutheste Freund, dessen aus dem Innern der Seele dringende Heiterkeit schlimme Erfahrungen und physisches Leiden der letzten Jahre nie ganz zu verdunkeln vermocht haben, so wird er stets im Gedächtnisse der nicht allzu Zahlreichen leben, die die Freude hatten, ihm menschlich nahegetreten zu sein.« Mit diesen schönen und gerechten Worten schildert ihn Julius v. Schlosser. Nur, scheint mir, wird man ergänzend stärker betonen müssen, dass über die sonnige Heiterkeit seines Erscheinens oft von innen her ein Schatten fiel. Die harte Jugend unter dem geistreichen aber seltsamen Vater, die mutterlose Kindheit hatte unverwischliche Spuren zurückgelassen. Seine Zurückhaltung wirkte oft befremdend. Morelli, den er wie Keiner verehrte, dessen begeisterter Apostel er geworden ist, hat er niemals persönlich aufgesucht, ihm nicht einmal geschrieben. Edel wie er war, fiel er mit trüben Stimmungen, die sich zuweilen wie ein niedersinkender Rauch auf ihn legten, Niemandem beschwerlich, aber selbst machten sie ihm das Leben schwer.

Seit dem Sommer des Jahres 1899 hatte sich ein Herzleiden bei ihm ausgebildet. Sein offenes, blühendes Gesicht nahm einen leidenden Ausdruck an, er musste verschiedene Male Vorlesungen abbrechen, weil ihm der Athem fehlte. Doch gingen diese Anfälle meist schnell vorüber. Im Spätwinter 1900 befiel ihn eine Influenza, mit Pneumonie verbunden. Er erholte sich wieder, nahm Urlaub, brachte einen Monat mit Frau und Kind in dem Elternhause seiner Frau in Horn zu, kehrte anscheinend gesund und voll Fröhlichkeit nach Wien zurück, mit der Empfindung, dass er sich lange schon nicht so wohl befunden hätte. An einem Mittwoch arbeitete er noch im Museum, am Donnerstage begann das Leiden sich von Neuem zu äussern, am Samstage den 17. März verschied er, vierzehn Tage vor seinem fünfunddreissigsten Geburtstage. Für die Seinen, für seine Freunde, für die Wissenschaft ein unersetzlicher Verlust. Im Friedhofe der Stadt Horn liegt er begraben.



GIULIO ROMANO UND DAS CLASSISCHE ALTERTHUM

von

Hermann Dollmayr,

herausgegeben von

Franz Wickhoff.

Vorrede des Herausgebers.



ermann Dollmayr hat diese Arbeit im Frühling 1888 der philosophischen Facultät in Wien als Dissertation eingereicht und auf Grund ihrer den Doctorgrad erworben. Sie galt ihm, als er sie vollendet hatte, nur als das Stück einer ausgedehnten Arbeit, die er der Schule Raffaels widmen wollte. Er hatte daher mit ihrem Drucke zurückgehalten und sich an die Ausführung der Jugendperiode Giulios und seiner Mitschüler gemacht, die in seinem Werke »Raffaels Werkstätte« gedruckt vorliegt.

Für Francesco Pennis, für Pierinos del Vaga, für Giovannis da Udine und Polidoros weitere Schicksale und Werke hat er gesammelt und geforscht, aber die Arbeit, als er sich den niederländischen Studien zuwandte, nicht weitergeführt. Nur dieser Theil über Giulio Romano, dessen Werke er auch noch nach anderen Richtungen hin untersuchen wollte, liegt vollendet vor. Es war seine Absicht gewesen, diese Studien über Raffaels Schule mit einer Schilderung ihrer Wirkung auf die späteren Perioden der Kunst abzuschliessen. Das heisst, ein letzter Theil sollte die Stiche nach Raffael und nach seinen Schülern versammeln und ihre Wirkung nachweisen. Wie sorgfältig er schon bei Giulio Romano bestrebt war, die Stiche nach ihm heranzuziehen, zeigt diese Arbeit.

Ich habe nichts an ihr geändert, als dass ich einzelne geringe Flüchtigkeiten, wie sie bei einer Jugendarbeit vorkommen, getilgt oder stillschweigend berichtigt habe. Der leichteren Uebersicht wegen habe ich eine Eintheilung in Capitel vorgenommen und Capitelüberschriften hinzugefügt.

Mein Freund, Dr. Heinrich Zimmermann, der Redacteur dieses Jahrbuches, und ich glaubten bei der Auswahl von Abbildungen, die wir beigaben, den Intentionen Dollmayrs am besten zu entsprechen, wenn wir ausser einer Zeichnung des Künstlers, um seine Hand zu weisen, alte Stiche und Zeichnungen nach Giulio Romano dafür auswählten, um so, während wir seinen Stil veranschaulichen, zugleich auf die Geschichte seiner Wirkung hinzudeuten. Wir haben sie darum absichtlich aus verschiedenen Schulen gewählt, haben Mantuaner, Venetianer und Deutsche vertreten sein lassen.

Neue Literatur über die hier behandelten Fragen ist in den abgelaufenen 13 Jahren nicht erschienen. Eigene Beobachtungen wollte ich nicht beifügen, um nicht den einheitlichen Charakter der Arbeit zu stören.

I.

Giulio Romano bei Raffael. Mantua. Ankäufe von Antiken, Sammlungen.

Mit dem Ruhme Raffaels von Urbino waren auch seine Aufträge gewachsen, so dass er sie, betraut mit dem Amte des Dombaumeisters von St. Peter und der Intendantur der Ausgrabungen, nicht mehr bewältigen konnte. Für ihn mussten die Schüler eintreten, denen er ausser der Ausführung in vielen Fällen selbst die Composition überlassen musste, nachdem man sich über die Grundlage verständigt hatte. Da konnte es für Raffael nur die beste Bürgschaft des Gelingens sein, wenn die Schüler auf antike Muster zurückgingen, zu deren ausgebreiteter Kenntnis und verständiger Werthschätzung man eben zu dieser Zeit gelangt war. Unter den Schülern allen aber setzte Raffael sein grösstes Vertrauen in Giulio Romano, den er, wie Vasari erzählt, sehr liebte, vielleicht weil er in ihm seinen bedeutendsten Schüler erkannt hatte. Ihm übertrug er die Oberaufsicht über die Arbeiten in den Loggien und beschäftigte ihn, wo immer es sich um ein ehrenvolles und schwieriges Unternehmen handelte, so dass sich Giulio bald den Namen des Principe della scuola erwarb.

Gewohnt, sich der Hilfe seiner Schüler zu bedienen, wird dies Raffael auch beim Vermessen und Zeichnen der Monumente gethan haben, als er, durch das päpstliche Breve vom 27. August 1515 zum Aufseher über alle Ausgrabungen in und um Rom im Umkreise von zehn Miglien ernannt, daran ging, seine Beschreibung der Stadt zu verfassen. Da mögen ihnen unter seiner Anleitung die Augen und der Sinn für antike Kunst aufgegangen sein und vielleicht hat hier Giulio den Grund zur Ausbildung seines bedeutenden Talentes als Architekt gelegt.[1] Die schriftlichen Quellen erzählen uns von solchen Studien an manchen Orten.[2] Wenn auch Vasaris Bericht, dass Raffael in ganz Italien bis Pozzuoli und gar bis Griechenland seine Zeichner aussandte, um alles, was da an antiken Monumenten verstreut war, aufzunehmen, berechtigte Zweifel aufkommen lässt, so bildete doch sicher alles, was Rom an antiken Kunstschätzen in seinen Mauern beherbergte, den Gegenstand tiefen Studiums von seiner und seiner Schüler Seiten und findet z. B. die Nachricht, Raffael habe seine Schüler nach den Reliefs der Trajanssäule zeichnen lassen, in den Werken Giulios ihre vollste Bestätigung. Auf dem Boden Roms, in der Schule Raffaels musste Giulio der Sinn und die Begeisterung für die Antike kommen, von dem nachher seine Werke so volles Zeugnis geben sollten.

Hatte Raffael seine Zuneigung und sein Vertrauen auf Giulio schon durch die Uebertragung der Arbeiten in den Loggien und in der Farnesina gezeigt, so kam dies auch noch nach seinem Tode zur Geltung; denn Giulio Romano wurde mit Francesco Penni sein Erbe mit dem Auftrage, seine begonnenen Werke zu Ende zu führen. Der gesammte künstlerische Nachlass Raffaels kam damit in ihren Besitz und damit auch die Zeichnungen nach Antiken, wie sie in den letzten Jahren in der Schule des Meisters gefertigt wurden. Sie sind es, die Giulio Romano seinem Gaste Vasari in Mantua zeigte, Grundrisse der antiken Gebäude von Rom, Neapel, Pozzuoli und der Campagna und Zeichnungen der übrigen bekannten guten Alterthümer, zum Theil von ihm selbst, zum Theil von anderen gezeichnet. Ihr Besitz erklärt es uns, dass Giulio weit von Rom so getreu das eine oder andere Kunstwerk wiederholen konnte. Als er nach Mantua ging, hinterliess er bei seinem Bruder Giambattista in Rom eine Cassette voll Zeichnungen, Cartons, Bücher und Manuscripte, worin mir Eugen Müntz mit Recht diesen künstlerischen Nachlass Raffaels zu vermuthen scheint. Zugleich auch finden wir als Giulios Besitz erwähnt:

»Una scatola di metallo lavorata con fogliami e ghirigori a uso di drappo di damasco in cui sono trenta medaglie di vario tipo. Un altra scatola di legno in cui sono undici medaglie di piombo con figure diverse Una tazetta di terracotta antica. Sei teste in gesso. Un quadretto pure in gesso. Un quadretto pure in gesso. Una tazetta antica di legno.«

[1] Wie schon J. P. Richter in seinem Aufsatze: »Giulio Romano» in Dohmes »Kunst und Künstler« bemerkte.

[2] Vasari IV, 347; V, 143; V, 593; V, 529. Fabretti, De la colonna Trajana. Alf. Ciaccones Vorrede zur Historia utriusque belli Dacici.

Und die schon erwähnte »cassa piena di disegni, di cartoni, di libri, di scritture«.[1] Giulio war eben auch von der allgemeinen Leidenschaft zu sammeln ergriffen und trug ihr, so gut es eben ging, Rechnung. Wir wissen dies auch aus Vasari, der bei Gelegenheit, wo er von Giulios Haus in Mantua spricht, erzählt, dass dieser darinnen viele römische Alterthümer, Geschenke des Herzogs, aufstellte, dem er dagegen verschiedene der seinigen gab.[2] In die Nische der Aussenseite aber setzte er eine Statue des Mercur von griechischer Arbeit, die er aus Rom mitgebracht hatte. Besonders war er ein feiner Kenner von Gemmen und Medaillen, auf die er viel Zeit und Geld verwendete. Und Vasari sagt, er hatte volle Kenntnis der Sache und legte, obwohl immer mit grossen Dingen beschäftigt, doch bisweilen auch an solche Kleinigkeiten Hand, um seinem Gebieter oder seinen Freunden Dienste zu erweisen.[3]

Noch in der Zeit, da er in Rom weilte, bediente sich seines Urtheiles der Graf Castiglione bei Ankäufen von Kunstgegenständen, wie wir aus dessen Briefen ersehen. Dieser hohe Kunstfreund hatte nach dem Tode Raffaels seine Liebe von dem Meister auf die Schüler übertragen, besonders auf Giulio Romano, den er sehr schätzte. Ein Schreiben Castigliones an Andrea Piperario vom 12. April 1523[4] zeigt uns dies bei Gelegenheit eines Ankaufes von Antiken. Francesco Penni hatte ihm nämlich von solchen geschrieben, die zum Preise von 10 Ducaten zu haben wären; Giulios Urtheil über sie lautete aber nicht günstig und so sollte sie Andrea ungekauft lassen; vielmehr sollte er trachten, eine Camee, von der ihm Giulio eine so begeisterte Schilderung gemacht hatte, »dass ihm der Mund darnach wässere«, zu bekommen. Zwar sei der Preis von 50 Ducaten sehr hoch, doch würde er immerhin 30 Ducaten schon wagen, entschlossen, für dieses Jahr keinen Ankauf mehr zu machen, ausser es böte sich, wie er als echter Sammler gleich sich verbessert, eine ausserordentliche Gelegenheit, was den Preis oder die Schönheit der Objecte beträfe, dar. Die Camee kam wirklich in Castigliones Besitz, wie aus einem seiner Briefe vom 29. Juli 1523[5] hervorgeht; Giulio hatte sie gekauft und ihm gesendet. Sie stellte den Kopf des Sokrates dar und erregte bei dem Conte grosse Freude.

Diesen Beziehungen zu Castiglione werden wir auch zum grossen Theile Giulios Berufung nach Mantua zuzuschreiben haben. Marchese Federigo Gonzaga hatte nämlich dem Conte, seinem Gesandten, geschrieben, er solle ihm einen Baumeister zur Erbauung seines Palastes und anderer in der Stadt auszuführender Arbeiten senden, und liess dabei durchschimmern, dass ihm besonders Giulio willkommen wäre. Der Graf machte diesem das Angebot und wusste es mit Bitten und Versprechungen dahin zu bringen, dass er, da die Aufträge in Rom ohnehin beendet waren, zusagte, falls der Papst ihm die Erlaubnis ertheile. Diese erfolgte und, als Castiglione sich nach Mantua begab, um sich von dort im Auftrage des Papstes zum Kaiser zu verfügen, ging Giulio mit ihm.[6]

In Mantua war die grosse Bewegung der Geister, welche sich seit dem Wiederaufleben des classischen Alterthums ganz Italiens bemächtigt hatte, nicht spurlos vorübergegangen. Unter der Regierung des kriegsberühmten Giovan Francesco Gonzaga war der gelehrte Vittorino da Feltre dort eingezogen, um den Prinzen neben der fürstlichen auch eine lateinisch gelehrte Erziehung zu ertheilen. Seine Thätigkeit erstreckte sich jedoch bald nicht mehr auf die Prinzenerziehung allein, der Ruf seiner Gelehrsamkeit war weit über die Grenzen Italiens hinausgedrungen und von allen Seiten, selbst aus weiter Ferne, strömten Lernbegierige in seine Schule, die, vom Markgrafen kräftigst unterstützt, bald den berühmtesten Universitäten an Ruf nicht nachstand.

Dass ein solcher Lehrer in den Söhnen und Töchtern des markgräflichen Hauses nicht blos Neigung und Interesse für Kunst und Wissenschaft erweckte sondern auch das aufrichtige Verlangen, diese mit allen Mitteln zu fördern, ist natürlich. Vor allem aber liessen der Marchese Francesco Gonzaga und seine von der Mit- und Nachwelt so gefeierte Gemahlin Isabella von Este den Künstlern und Gelehrten grosse Förderung angedeihen. Den Markgrafen trieb zwar seine Soldatennatur viel auf den Schlachtfeldern Italiens herum, umsomehr jedoch wandte Isabella ihre Aufmerksamkeit den Künsten des Friedens zu.

---

[1] Il saggiatore I, 67 ff. [2] Vasari V, 549. [3] Vasari V, 551. [4] Lettere LXIII, p. 105, t. I.
[5] Lettere LXV, p. 108, t. I. [6] Vasari V, 535.

Zu allen bedeutendsten Künstlern ihrer Zeit stand die schöne Frau in Beziehung und von jedem suchte sie ein Werk für ihr «Studio» zu erwerben, zu dem sie am liebsten selbst das Programm ausarbeitete. Dort vereinigte sie ihre Sammlungen, die sie beständig zu vermehren suchte. »Io ho posto gran cura in raccogliere cose antique per honorare el mio studio« schreibt sie am 30. Juni 1502 an ihren Sohn, den Cardinal d'Este. Diese Liebe zur Antike müssen wir aber wohl für mehr als eine blosse Modesache nehmen; sie war tief in ihrer ganzen Bildung begründet, die eine gelehrte war. Denn wenn auch die Bildung der Frauen in der Renaissance wesentlich auf das classische Alterthum angewiesen war, gegen welches Alles, was damals modern genannt werden konnte, in die Unbedeutendheit herabsank, und das, was wir heute internationale Literatur oder Bildung nennen, damals eben in dem mit Leidenschaft betriebenen Studium der Classiker bestand, so bleibt doch Isabellas Bildung für jede Zeit eine Ausnahme.[1] Dadurch erhielt auch in ihren Augen Alles, was sich aus den Tagen des alten Rom erhalten hatte, höheren Wert und erregte in ihr den Wunsch, es zu besitzen. In ganz Italien unterhielt sie zu diesem Zwecke die ausgedehntesten Verbindungen und hatte sie in jeder Stadt ihre Agenten, unter denen der Venezianer Lorenzo da Pavia ihr unbedingtestes Vertrauen genoss. Sie bediente sich seiner, wie ihre zahlreichen Briefe an ihn beweisen, bei Ankäufen von Kunstgegenständen der mannigfachsten Art, bei welchen ihr auch Lorenzo, der mit Lionardo und Perugino bekannt und der Freund des Pietro Bembo, Giam Bellini, Mantegna und des Aldus Manutius war,[2] die besten Dienste leisten konnte. Durch diese ihre Leute scheint sie sich über grössere Funde von Antiken haben berichten zu lassen, um anzukaufen, was ihr Interesse erregte. So schickt ihr mit einem Schreiben vom 19. October 1511 Stazio Gadio »questo impromptu d'una corniola che uno ha quà da vendere« und zeigt ihr an, dass ihm Brianza, der Maler des Cardinals von Mantua, einen Satyr aus schönem Marmor, dem jedoch Arme und Beine fehlen, sowie einen Ariadnekopf sehen liess, die zu verkaufen wären. Auch habe er für sie eine Zeichnung eines grossen, neulich gefundenen Obelisken machen lassen, welcher, wie aus seiner Inschrift hervorgehe, der Sonne geweiht sei. Diese Zeichnung werde er nach ihrer Vollendung sogleich abschicken. Am 2. Februar 1512 schreibt er ihr von der Ausgrabung eines Reliefs mit vier Figuren, dem Flussgotte Tiber und der Wölfin, welche Romulus und Remus säugt, und am 7. April 1526 zeigt ihr der Gesandte Germanello an, dass Cardinal Armellini in seiner Vigne eine sehr schöne Statue eines Jupiter gefunden habe.

Wie man sich dann in den Besitz des Gewünschten zu setzen wusste, geht trefflich aus einem Briefe der Markgräfin an Giacomo Probo d'Adria vom 28. März 1499 hervor, in dem es sich um die Ueberführung einer »bella tabula di pietra« handelte. Um sie ungehindert durch die Conservatoren aus Rom herauszubringen, soll sich Giacomo an den Cardinal Borgia oder an den Cardinal von Santa Prassede wenden mit der Bitte, dass sie die Tafel auf einen Maulesel verladen und von ihren Leuten ein oder zwei Tage weit begleiten lassen mögen, wie es ihnen nöthig scheine, dass sie unbehelligt und sicher ankomme. Rom war ja die unerschöpfliche Schatzkammer, die man trotz der Verordnungen der Päpste mit so unerschöpflicher Gier plünderte, wie es nur immer anging. Charakteristisch auch für die Art und Weise, wie man am Hofe zu Mantua auf besonders kostbare Werke Jagd machte und wie man keine Gelegenheit ausser Acht liess, sich in ihren Besitz zu setzen, sind zwei Briefe, welche am 6. October 1506 der Marchese an G. Arsago della Mirandola und gleichzeitig an Tolomeo Folengo schrieb. Er hatte nämlich in Erfahrung gebracht, dass es mit dem Cardinal von S. Severino (es war dies der Mailänder Trivulzio, der im Jahre 1508 starb)[3] schlimm stehe. Und der besass nun einen berühmten »puttino del marmo, quale è facto per morte«, welcher das Verlangen des Markgrafen in hohem Grade erregte. Er trug daher den beiden Genannten auf, mit aller Umsicht Vorkehrungen zu treffen, damit ihm das Werk nicht entgehe. Bertolotti[4] hat noch einige sich gleichfalls auf diesen »puttino« beziehende Documente publicirt

---

[1] Gregorovius, Lucrezia Borgia.

[2] Vgl. Baschet, Recherches de documents d'art et d'histoire dans les archives de Mantoue: Gazette des beaux-arts 1866, I, 478 ff. [3] Archivio storico Italiano XVII (1886), 136.

[4] Artisti in relazione coi Gonzaga: Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi, Ser. III, Vol. III, Parte I, p. 68, 168 ff.

und aus ihnen schliessen wollen, dass der berühmte Amorino in Mantua, der zuerst dem Praxiteles, dann dem Michelangelo zugeschrieben wurde, eine Antike sei. Doch hat Venturi im Archivio storico Italiano XVII (1886), 137 f., nachgewiesen, dass sich aus diesen Documenten noch kein Schluss ziehen lässt, da es vor Allem noch gar nicht ausgemacht ist, ob der puttino, um den es sich hier handelt, wirklich in den Besitz des mantuanischen Hofes gekommen sei.

Es würde mich zu weit vom Ziele meiner Arbeit entfernen, wollte ich alle in Briefen und gleichzeitigen Nachrichten verstreuten Notizen über den Erwerb antiker Kunstwerke zusammenstellen; nur einige aus den bei Conte d'Arco[1] und Bertolotti publicirten Briefen sollen hier ihren Platz finden.

Von Andrea Mantegna, der aus der Schule Squarciones die Liebe und den Sammeleifer für die Antike mitgebracht hatte, erwarb Isabella eine noch jetzt in Mantua befindliche Büste der Faustina. Durch seine schwere Krankheit im Jahre 1505 war nämlich der Meister in grosse Geldverlegenheit gekommen und sah sich genöthigt, in einem Briefe vom 13. Januar 1506 der Markgräfin seine »cara Faustina de marmo anticha« zum Kaufe anzubieten. Man feilschte lange Zeit, doch kam endlich der Handel zu Stande; denn wir finden im Inventar der Sammlungen Isabellas eine Büste der Faustina aufgeführt.

Am 12. August 1523 erhält die Markgräfin durch Alessandro Giabbionetta die Zeichnung einer Marmortafel im Besitze des Papstes, die einen Theil eines »pilo antiquo« bildet. Der andere Theil sei zwar in vielen Trümmern, doch wolle er sich bemühen, ihn zu bekommen, weil in jenen Fragmenten der Raub der Proserpina erhalten wäre. Conte d'Arco vermuthet darunter das Relief der mantuanischen Akademie, das Labus im III. Bd. seines »Museo della R. Academia di Mantova«, p. 361, abgebildet hat.

Der Cardinal Ercole Gonzaga, der Sohn Isabellas, schickt an seine Mutter am 2. August 1536 einen Abguss einer Medaille, welche das Porträt des Aristoteles zeigte.

Eine grössere Sendung ging im Jahre 1526 nach Mantua ab mit Kunstgegenständen, die der Maler Julio dem mantuanischen Hofe geschenkt hatte. Sie enthielt, wie man aus dem Briefe vom 22. März 1526 ersehen kann: »una cassa grande dove è dentro un putino a cavallo senza testa; in altra il capo del putino et dui altri corpi senza; in altra un corpo senza testa; in la quarta un pezzo di uno friso; in la Vta un corpecino intagliato in un quadro«. Dazu kam noch: »Uno quadro grande su l'asse di pittura coperto de tela cerata«.

Wer der Absender war, Giulio Romano, der nach Rom zurückkehrte, um diese Kunstgegenstände nach Mantua zu bringen, oder ein anderer Julio, ist nicht zu entscheiden. Möglich wäre es immerhin, an Giulio Romano selbst zu denken.

Viele der erworbenen Schätze gingen wieder durch die Plünderung Mantuas im Jahre 1630 nach allen Windrichtungen auseinander, so dass wir heute grösstentheils auf die literarischen Nachrichten angewiesen sind, wenn wir uns über den Stand der mantuanischen Kunstsammlungen einen Begriff machen wollen.

Ziehen wir daraus und aus den noch immer zahlreichen Antiken der mantuanischen Akademie einen Schluss auf den ehemaligen Bestand der gonzaghischen Kunstkammern, so muss Giulio Romano bei seiner Ankunft einen grossen Reichthum an antiken Kunstwerken vorgefunden haben, wobei wir auch nicht vergessen dürfen, dass Vieles sich im Besitz von Privatleuten, Künstlern und Gelehrten wird befunden haben, das sich unserer Beurtheilung gänzlich entzieht.

Die Sammlung Andrea Mantegnas habe ich schon zu erwähnen Gelegenheit gehabt. Auch Graf B. Castiglione sammelte Statuen und Bilder und schickte sie seiner Mutter nach Mantua, um seinen Palast auszuschmücken. Und in dieser Absicht schreibt er ihr in einem Briefe vom 29. December, dass er eine Madonna von der Hand Raffaels, den Kopf eines Alten und eine antike Figur aus Marmor schicken werde, »che sono cose, che mi sono carissime, e come ho detto V. S. di grazia non le lassi vedere a persona«.

So kam Giulio aus Rom in eine verwandte Geistesatmosphäre, welche der Bethätigung seiner Kräfte äusserst günstig war.

---

[1] Delle arti e degli artefici di Mantova.

II.

Giulios Zeichnungen nach der Antike.

Die schriftlichen Ueberlieferungen von dem Studium Giulio Romanos nach Antiken finden in einer Anzahl von Zeichnungen ihre Bestätigung, die Giulio direct nach antiken Monumenten geschaffen hat.

In Denon's Monuments des Arts du Dessin (II, p. 98) findet sich eine Federzeichnung Giulio Romanos reproducirt, nach dem Relief des Constantinbogens, auf dem der Armenierkönig Parthamasiris vor den auf dem Tribunal sitzenden Trajan gebracht wird. Jedoch sind einige Veränderungen zu bemerken. Trajan ist auf Giulios Zeichnung bekränzt dargestellt, mit Stiefeln an den Beinen, die Hände auf ein Buch gestützt; hinter ihm steht ein Standartenträger, der ein Vexillum in der Hand hält. Das ist zwar auf dem Relief schon vorhanden, doch steht dort der Träger desselben neben dem Tribunale, während es Giulio einem Soldaten in die Hand gab, der zwar ganz wie der im Original gebildet ist, jedoch auf dem Tribunal selbst steht. Auch Trajans Stuhl ist etwas anders geformt.

In demselben Werke findet sich unter dem Namen des Polidoro da Caravaggio (II, pl. CIII) eine unzweifelhaft echte Federzeichnung Giulios mit einem antiken Opferzuge. Unter Vorantritt eines Priesters führen bekränzte Männer Schwein, Widder und Stier zur Opferung. Denon bemerkt zu dieser Zeichnung: »Est-ce le dessin d'un basrelief ou d'un tableau — c'est ce qu'il serait difficile de décider. Mais, soit comme tableau, soit comme basrelief, on y remarquera toujours une grande et belle composition.«

Das Vorbild der Zeichnung war ein römisches Relief, das sich jetzt im Louvre befindet (Clarac II, pl. 219, 312, Nr. 176). Die Zeichnung stimmt damit bis auf das letzte Detail überein; nur die Altäre fehlen.[1]

Der Sammlung Praun in Nürnberg gehörte eine Federzeichnung Giulios an, die von M. C. Prestel gestochen worden ist (Cabinet Braun, Tav. 9). Sie gibt uns die Darstellung eines Sarkophagreliefs mit der Fabel des Adonis in der Akademie zu Mantua wieder (Labus III, 21). Giulio hat es aber nicht vollständig gezeichnet sondern hat offenbar, weil das Papier nicht reichte, früher abgebrochen. Die Beschädigungen, die das Relief erlitten hatte und die auf einer Nachzeichnung im Codex Pighianus (Jahn 157) genau wiedergegeben sind, hat sich Giulio ergänzt und die Hauptpersonen mit Kränzen im Haare dargestellt, ohne dass ihm hiezu das Relief einen Anhaltspunkt gegeben hätte. Adonis, der neben Venus sitzt, ist bei Giulio bärtig und wendet sich gegen die umstehenden Personen, während er auf dem Sarkophage unbärtig ist und Venus anblickt, die ihn am Kinne fasst. Ferner hat er den im Relief in der Mitte sich erhebenden Pilaster mit tanzenden Eroten in eine Palme verwandelt. Auch diese Veränderungen haben wahrscheinlich ihren Grund in den vielen Verstümmelungen des Originals, die sich Giulio auf seine Weise ergänzte; alles Uebrige ist getreu wiedergegeben.

In derselben Sammlung befand sich dann eine lavierte Federzeichnung einer stehenden Leda mit dem Schwane (gestochen von J. T. Prestel 1776), die unverkennbar nach der bekannten Gruppe in Venedig gezeichnet ist, wenn sich auch in der Haltung der Flügel des Schwanes einige Veränderungen bemerken lassen. Diese Gruppe gehörte zu der reichen Sammlung des Cardinals Grimani in Rom. Dort, wo Giulio vollauf Gelegenheit hatte zu studieren, mag er auch diese Zeichnung gefertigt haben.

Eine dritte lavierte Federzeichnung Giulio Romanos aus dem Museum Praun (von M. C. Prestel gestochen 1781) stellt Pluto dar, auf seinem Throne sitzend, den Zweizack in der Linken, die rechte Hand auf den Schenkel gelegt. Hinter seinem Throne liegt der dreiköpfige Cerberus. Die Zeichnung zeigt so viele Aehnlichkeiten mit dem Pluto auf einem Relief der Akademie zu Mantua (Labus I, 3), dass es höchst wahrscheinlich wird, dass Giulio sie darnach gefertigt hat. Das Relief wird von Labus »Orfeo all' inferno« benannt und zeigt uns den Herrscher in der Unterwelt wie auf Giulios Zeichnung. Nur einige geringe Veränderungen sind vorgenommen. Die Rechte Plutos ist auf dem Relief wie zur

---

[1] Das Relief ist auch im Codex Coburg. (Matz, Berliner Monatsberichte 29, Nr. 62) gezeichnet.

Geberde des Sprechens erhoben, in der Zeichnung liegt sie auf dem Schenkel. Die Linke hat den Zweizack in die Hand bekommen, ist jedoch sonst unverändert geblieben. Ferner wurde der Thron etwas anders gestaltet und der Cerberus hinter diesem liegend dargestellt, die einzige bemerkenswerthere Veränderung. Im Uebrigen ist jedoch der Hund ganz gleich mit dem des Reliefs gebildet.

Von Sim. Watts ist eine leicht lavierte Federzeichnung gestochen, die Giulio nach dem bekannten Münztypus der Securitas gezeichnet hat, von seiner Hand als «Victoria» bezeichnet.

Unter den von Molinari nach Giulio gestochenen Zeichnungen in Florenz befindet sich ferner eine Federzeichnung nach der im Palazzo Giustiniani aufgestellten weiblichen Gewandstatue (vielleicht einer Ceres: Clarac, pl. 422, 746). Giulio hat sie aber nur bis unter die Kniee gezeichnet.

Offenbar nach der Selene eines Endymionsarkophages ist eine Federzeichnung Giulios, die N. Strixner lithographiert hat. Das bestimmte Original dafür aufzufinden, gelang mir aber bei dem mir zugänglichen Material ebenso wenig als bei einer zweiten, wahrscheinlich ebenfalls nach der Selene eines Endymionsarkophages gefertigten Zeichnung einer weiblichen Figur, über deren Haupt sich das Gewand bogenförmig wölbt und die von einem Amor an ihrem Kleide fortgezerrt wird. Solche Sarkophage waren ja schon zu Giulios Zeiten nicht selten, so dass er leicht den einen oder den anderen gezeichnet haben kann.

In das Malerwerk Giulios in der Albertina in Wien finde ich noch eine Lithographie nach einer unzweifelhaft echten Federzeichnung Giulios eingereiht, ohne jede Bezeichnung, so dass es mir nicht gelingen konnte, etwas Näheres über sie zu erfahren. Sie zeigt uns eine offenbar antike Statue in dem Typus der Livia.

Unter den dem Raffael zugeschriebenen Zeichnungen der Albertina befindet sich unter Römische Schule Nr. 217 die Studie zu einer Judith. Eine in ein langes faltiges Gewand gehüllte Frauenfigur mit halbentblösster linker Brust hat in der linken Hand den Kopf des Holofernes, den rechten Arm mit einem undeutlichen Gegenstande hoch erhoben. Links von der Figur ist dieser Arm nochmals vergrössert gezeichnet. Der ganze Typus der Zeichnung lässt die Hand Giulios erkennen.[1] Die Haltung der Figur aber, welche sich leicht auf die linke Seite neigt, der Fall des Gewandes und der Zug der Falten sowie das Freilassen der linken Brust stimmen auffällig mit der bei Labus I, XVII abgebildeten antiken Venusstatue der Akademie zu Mantua überein, nur dass die Füsse der Figur näher zusammengestellt sind. Der Statue fehlen Kopf und Arme, die Giulio für seine Zwecke ergänzte.

Für die linke Karyatide der Vorderseite vom Grabmal des Pietro Strozzi in S. Andrea zu Mantua, das im Jahre 1571 nach Giulios Zeichnungen errichtet wurde, copierte Giulio genau eine antike Karyatide, die sich noch heute zu Mantua befindet (abgebildet bei Labus II, 42; Clarac 506 B, 1054 B). Otto Benndorf machte darauf in seinem Aufsatze »Die Karyatiden in Venedig und Rom« (in der Arch. Zeitung 1866) aufmerksam.

Von Adam Ghisi (Bartsch XV, p. 424, 104) haben wir einen Stich, dessen Zeichnung man dem Giulio Romano zuschreibt und der uns drei Personen um einen Kessel mit dem Sieden eines Schweines beschäftigt zeigt. Man fühlt sich sogleich an die bekannte Gruppe des Neapeler Museums erinnert; doch fehlt bei dieser gerade die so charakteristische dritte Person. Ich glaube daher, dass die Zeichnung dieses Stiches nach der bei Panofka (Bilder des antiken Lebens, t. XII, 5) abgebildeten Camee des Grafen Beverley entworfen ist. Auch C. Pulszky (Beiträge zu Raffaels Studium der Antike, S. 22) hat dies schon bemerkt, indem er diese Abbildung Panofkas citiert. Die kleinen Veränderungen mögen wohl auf Rechnung des Stechers zu setzen sein.

Vielleicht rührt von Giulio Romano auch die Zeichnung zu dem Stich der Diana Ghisi (Bartsch XV, p. 424, 24) nach dem bacchischen Relief in Mantua (Labus II, t. XXIX) her. Vor einem mit einem Bukranion und Kränzen geschmückten Hause steht Aratus, bärtig, um den Leib ein Fell geschlungen, auf dem Haupte einen Epheukranz, in der Rechten einen Stab. Rechts vor ihm sitzt auf

[1] Später hat sie Dollmayr nicht mehr als eine eigenhändige Arbeit Giulios betrachtet (vgl. Jahrbuch XIII, S. CXCVI). Anm. des Herausgebers.

einem Felsen ein Satyr, den Weinschlauch in den Händen, im Begriffe, einem vor ihm sitzenden ziegenhörnigen Faun, der ihn bittend anblickt, in sein Horn Wein zu giessen. Hinter ihm steht mit einer Schale in der Hand eine Bacchantin, Epheu in den Haaren. Links von dem liegenden Faun eine Nymphe, einen Gegenstand am Arm, der bei dem gerade an dieser Stelle verstümmelten Zustande des Reliefs nicht genau zu erkennen ist. Auf dem Stich ist dieser als viereckiger Gegenstand angegeben. Bei Labus ist die Hand des liegenden Faunes in dem Kleide der Bacchantin verborgen, auf dem Stich Dianas jedoch ist sie sichtbar und hebt leicht einen Zipfel des Kleides der Bacchantin auf.

Von Agostino Veniziano (Bartsch XIV, p. 237, 316) haben wir einen Stich, Herkules, wie er den Antäus in seinen Armen erdrückt. Den Hintergrund des Bildes schliesst ein antikes Gebäude ab, zum Theil von Gebüsch verdeckt. In dem Typus der Köpfe des Herkules und des Antäus spricht sich so deutlich Giulios Stil aus, dass ich vermuthe, dieser Stich sei ebenfalls nach einer Zeichnung von ihm ausgeführt. Doch ist die Mittelgruppe von Giulio nicht frei erfunden; denn sie stimmt genau mit der bei Beger, Herc. ethn., 16, gegebenen Abbildung überein, die auf Codex Pighianus (Jahn, 27) zurückgeht. Wie Otto Jahn vermuthet, scheint hier eine kleine Bronzegruppe zu Grunde zu liegen. Eine solche erwähnt Aldroandi, Statue, p. 238: »in casa di M. Valerio della Croce, presso piazza Giudea uno Ercole ignudo poco piu d' un palmo, e di bronzo; e tiene con somma attezza sospeso da terra in braccio uno Anteo morto«. Jahn bemerkt weiter: »Es könnte freilich auch die von Aldroandi, Statue, p. 118, erwähnte Gruppe im Belvedere sein: »un bel frammento di Hercole, che tiene Anteo in braccio per farlo a quel modo morire; L' Anteo non ha ne capo ne braccia, e l' Hercole non ha le gambe«. Diese letztere Vermuthung Jahns, nach der also der Zeichner des Codex Pighianus die fehlenden Theile ergänzt haben müsste, scheint mir nun durch diese Uebereinstimmung der beiden Zeichnungen ausgeschlossen zu sein.

Vasari erwähnt von Giulio bei dem Grafen Nicola Maffei ein Bild Alexanders des Grossen mit der Siegesgöttin in der Hand; in Lebensgrösse nach einer antiken Medaille gezeichnet und sehr schön. Dieses Bild soll nach dem Indice bei Conte d'Arco[1] von Jacinto Maina in Kupfer gestochen sein; doch ist mir dieser Stich nicht zugänglich.

III.

Verwendung von antiken Statuen und Sarkophagen in den Compositionen Giulios.

Häufiger als directe Zeichnungen sind jedoch die Verwendungen von Antiken in den Compositionen Giulios.

So findet sich unter den Stichen, die die Ghisi nach Entwürfen Giulios ausgeführt haben, ein Stich Adam Ghisis (Bartsch XV, 12) mit zwei Amoren, die auf einem Viergespann gegen einen Fluss ansprengen. Der Flussgott ruht, das Schilfrohr im Arme, auf seine Urne gelehnt, in den Wellen. Der Stich trägt die Inschrift: »Animi imperio sensuum obsequio.« Die ganze Anordnung der Composition, das Viergespann, verbunden mit dem Flussgotte, erinnert lebhaft an den Oriens des Constantinsbogens, während der Gedanke der Amoren als Wagenlenker auf die mannigfachen antiken Darstellungen dieses Gegenstandes zurückgeht.[2] Das Motiv der Amoren als Wagenlenker fand schon in den Sockelbildern im Badezimmer des Cardinals Bibiena Verwendung, und zwar siebenmal, stets ein anderes Thierpaar vor den Wagen gespannt.

Ebenso häufig finden sich in der Antike Eroten auf Delphinen reitend, wie sie uns zwei Stiche Adam Ghisis nach Giulio Romano wiedergeben (Bartsch XV, 13 und XV, 23). Amor, auf einem Delphin reitend, ist eine Zugabe vieler Aphroditestatuen und findet sich häufig auf Nereidensarkophagen,

---

[1] Della vita e delle opere di Giulio Pippi detto il Romano.

[2] Man vergleiche nur Cod. Cob. (Matz, Nr. 189, 190, 191, 192); Cod. Pigh. (Jahn, Nr. 194, 195, 196, 197, 198).

wo Eroten auf Delphinen neben den Nereiden und Tritonen durch die Wellen ziehen, sowie auch auf Gemmen, antiken Wandgemälden und selbst Münzen.[1]

Adam Ghisi hat ferner nach einer Zeichnung Giulios eine Victoria gestochen, die, umgeben von Waffentrophäen, auf einem Postamente sitzt und einen Schild hält, auf den sie schreibt. Der Stich (Bartsch XV, 105) ist bezeichnet: »Julius R. invent.« Dasselbe Motiv wiederholt sich als Schmuck auf dem Streitwagen des Idäus und Phegeus in der Darstellung ihres Kampfes mit Diomedes in der »Sala di Troja« im Palazzo ducale. Die Victoria, welche das Gedächtnis des Sieges verewigt, ist auf der Trajanssäule zur Scheidung der beiden dacischen Feldzüge verwendet und von dort her nahmen sie auch die Maler der Loggien herüber. Sitzend findet sie sich auf Münzen wieder, z. B. Cohen III, 503, und VI, 191, von denen die eine oder die andere wahrscheinlich Giulio, der ein Kenner von Münzen war, die Anregung gegeben hat.

Von Adam Ghisi rührt dann noch ein Stich her (Bartsch XV, 26) mit Herkules zwischen Tugend und Laster, bezeichnet: »Deliberatio omnium difficillima.« Herkules sitzt rechts auf einem Steine, worüber er seine Löwenhaut geworfen hat. Seine Keule zwischen den Beinen, die Hände darauf gestützt, horcht er gespannt den Worten zweier Frauen, die vor ihm auf einem Felsen sitzen. Die eine, jung und nur halb bekleidet, spricht leidenschaftlich auf ihn ein, während die ältere, züchtig verhüllt, mit ihrer Rechten gegen Himmel weist, im Arme ein Gefäss haltend, woraus Blumen spriessen. Ueber jeder der Frauen breitet ein Baum seine Zweige aus; der über der Jungen steht in vollem Blätterschmucke, während jener über der Alten verdorrt ist. Zwischen den Figuren hindurch sieht man in eine schöne Landschaft. Wenn ich auch in dieser Composition keinen besonderen Einfluss der Antike finden kann, möchte ich doch bemerken, dass sich die Figur des Herkules ganz genau aber im Gegensinne auf dem Stich Adam Ghisis (Bartsch XV, 10, p. 420) wiederholt, den Bartsch »Herkules und Dejanira« benennt. Ob diese Uebereinstimmung auf ein gemeinsames Vorbild, vielleicht eine Gemme, oder blos auf eine Wiederholung durch den Stecher zurückzuführen sei, wage ich nicht zu entscheiden; doch halte ich das Letztere für wahrscheinlicher.

Adam Ghisi (Bartsch XV, 21) zeigt uns den Herkules, wie er den nemäischen Löwen erwürgt. In der Höhle im Hintergrunde sieht man einen zweiten Löwen sich verkriechen. Diese Darstellung ist im Allgemeinen von antiken Kunstwerken dieses Gegenstandes, sei es statuarischen oder Reliefs, Gemmen oder Medaillen, beeinflusst, ohne dass man jedoch ein bestimmtes Kunstwerk dafür wird namhaft machen können. Eine Statue des nackten Herkules, den Löwen erwürgend, befand sich nach Aldroandi (Statue, p. 220) im Hause des M. Camillo Capranica.

Von Agostino Veniziano (Bartsch XV, 315) ist die Scene gestochen worden, wie Herkules in der Wiege die Schlangen erwürgt. Amphitrion und Alkmene sieht man im Hintergrunde entsetzt herbeieilen. Auch diese Composition, die man Giulio Romano zuschreibt, ist nur im Allgemeinen in dem schlangenwürgenden Herkules von nicht seltenen antiken Darstellungen beeinflusst.[2]

Im Louvre wird ein Bild Giulio Romanos bewahrt mit dem Triumphzug der Kaiser Vespasianus und Titus. Die beiden Triumphatoren stehen auf der reich geschmückten Quadriga, deren Pferde von zwei Jünglingen geführt werden; eine Victoria schwebt über ihnen und setzt ihnen Kronen auf das Haupt. Zur Seite des Wagens geht ein Jüngling, ein kostbares Gefäss tragend. Der Wagen ist eben im Begriffe, durch einen Triumphbogen zu fahren. Das voraufgehende Gefolge ist schon durch denselben gezogen. Man sieht noch einen Theil des siebenarmigen Leuchters und Gefangene, die von den Kriegern geführt werden. Es ist, als wäre Giulio bei seiner Composition das Relief des Titusbogens in Rom vor Augen gestanden, von dem er zeichnete, was ihm im Gedächtnis rege war. Die Kaiser auf der Quadriga, die Roma, welche die Zügel führt und hier zu einem Jüngling geworden ist, die Siegesgöttin, welche die beiden Triumphatoren bekränzt, das Gefolge und vor Allem der Triumphbogen selbst, der dem Titusbogen in Rom nachgebildet und in dem selbst eines der beiden grossen

[1] Man vergleiche die Münzen der gens Cordia in Babelon, Monn. de la Rep. Rom. I, p. 383.

[2] Clarac 781, 782, 783, 1957 A.

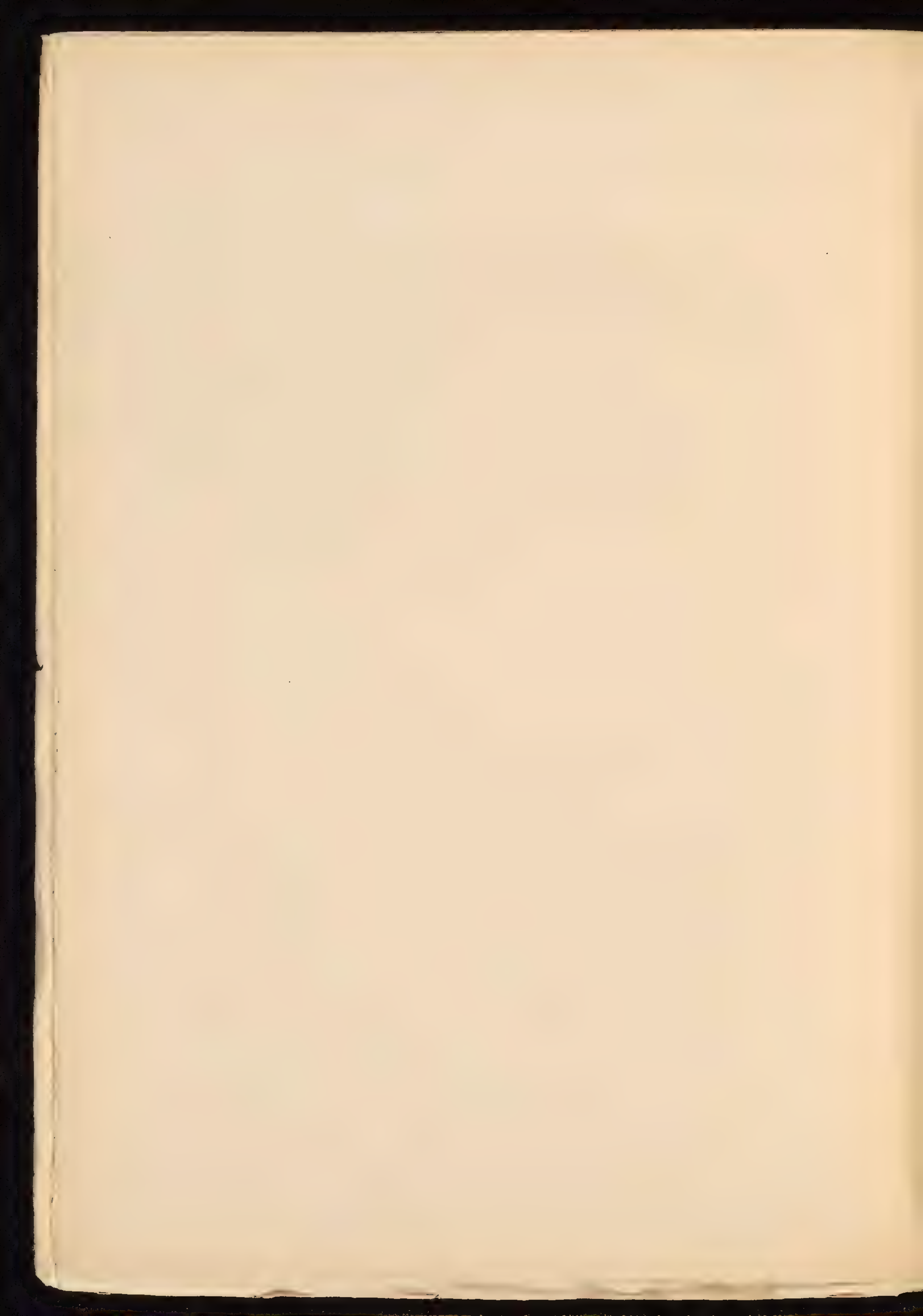
Taf. XXIV.



Heliogr. von M. Frankenstein, Wien

KAMPF UM DIE LEICHE DES PATROKLOS VON GIULIO ROMANO

AUSSCHNITT AUS EINEM STICHE DER DIANA GHISI
NACH DEM EXEMPLAR DER K. K. HOFBIBLIOTHEK IN WIEN



Basreliefs angegeben ist, jedoch auch hier mit beiden Kaisern, zeigen, wie frisch Giulio diese Reliefe in der Erinnerung haben musste. Die beiden grossen Bassirilievi dieses Bogens bildeten ja schon wegen ihres malerischen Stiles einen Gegenstand des fleissigsten Studiums der Künstler.

In der »Sala di Troja« scheint in dem Kampfe um die Leiche des Patroklos für die Gruppe des Menelaus und Patroklos der Pasquino verwerthet. Diese berühmte Antike wurde im rione Parione, nahe dem Punkte, wo die Carceres des domitianischen Circus vorauszusetzen sind, gefunden und im Jahre 1501 vom Cardinal Oliver Caraffa vor seinem Palaste aufgestellt (Matz-Duhn, Die antiken Bildwerke in Rom, 965). Man wird es wohl bezweifeln müssen, dass Giulio im Stande gewesen wäre, die arg beschädigte Gruppe des Pasquino so genau zu ergänzen, wie es im Bilde thatsächlich geschah (Tafel XXIV). Wahrscheinlicher ist, dass Giulio das Relief, das sich jetzt in der Akademie zu Mantua befindet, benützt hat (Labus I, t. XXXIX). Dieses zeigt uns nämlich Menelaos, der den todten Patroklos aus dem Kampfe trägt, in genauer Uebereinstimmung mit Giulios Fresco. Seine leichten Beschädigungen waren unschwer zu ergänzen. Ob aber dieses Relief sich zu jener Zeit schon in Mantua oder Rom befunden hat, ist nicht auszumachen, wenn man nicht gerade aus dieser Uebereinstimmung auf sein damaliges Vorhandensein in Mantua schliessen wollte.

In demselben Saale gibt sich dann in dem Bilde der Bestrafung des Laokoon die Gruppe des von den Schlangen umwundenen Laokoon und seiner zwei Söhne als eine Reminiscenz an die im Jahre 1506 in den Titusthermen zum Vorschein gekommene berühmte Antike zu erkennen. Aber auch blos als eine Reminiscenz; die ganze Composition ist auseinandergezogen und nur einzelne Details lassen darauf schliessen, dass sie dem Künstler beim Componieren vorgeschwebt habe. So ist das Abstreifen der Schlangen vom Fusse, wie es die Gruppe bei dem älteren Knaben zeigt, hier für den jüngeren verwerthet; ebenso die Handbewegung, mit welcher der Knabe die Schlange abzuwehren sucht, die ihn in die Weichen beisst, beeinflusst von der Handbewegung des Vaters in der Gruppe.

In dem Gemälde des Musentanzes im Palazzo Pitti zu Florenz (gestochen von Ferdinand Gregorij, bezeichnet »Ferdinandus Gregorij Floren̄ delin. et sculpsit 1770«) ist die Figur des reigenführenden Apollo unzweifelhaft nach einer antiken Statue der Diana gezeichnet. Nur so lassen sich das hochgeschürzte Gewand, die Jagdstiefel und der Köcher mit Bogen und Pfeilen über der Schulter erklären.

Den Eros mit der Fackel, wie wir ihn auf den Sarkophagen als Phosphoros oder Hesperos finden, verwerthete Giulio in drei Compositionen; so in dem Bilde der Entführung der Helena, wo Eros mit brennender Fackel dem Schiffe voranleuchtet, 2. in dem von P. S. Bartoli gestochenen Raub des Hylas, wo er, über dem Wasser schwebend, die Nymphen antreibt, und in der Meleagerjagd (gestochen Ecole de Fontainebleau: Bartsch XVI, p. 372, 4, und von Franc. Lousing 1772, bezeichnet »Giulio Romano delin. — Meleager & Atalante — Romis in aedibus Burghesianis existens«).

In der Darstellung der »Geburt« in der Grotta des Palazzo del Tè sind verschiedene antike Motive verwendet. So fällt vor Allem die Gestalt der vielbrüstigen Artemis in die Augen. Man kann bei ihr den Einfluss einer der verschiedenen Exemplare dieser Statue, die es damals in Rom gab, bemerken, wie deren eine auch Raffael für die Vorderlehnen des Thrones der Philosophie im Deckenmedaillon der Stanza della Segnatura verwendet hatte. In der Figur der auf dem Bette liegenden Frau aber erkenne ich eine Reminiscenz an die Statue der schlafenden Ariadne. Die links über dem Meere auf ihrem Viergespann aufsteigende Aurora mit ihrem bogenförmig über dem Haupte flatternden Gewande ist ein bekanntes Sarkophagmotiv, geradeso wie die Selene, die in dem Bilde »der letzten Tage« in derselben Grotta auf ihrem Wagen durch die Wolken fährt. Einen näheren Bezug zur Antike anzunehmen könnte man sich bei der kauernden Figur der Frau, die die Fackel in Brand steckt, versucht fühlen, sowie bei der fast gleichen, die zu Füssen des Bettes sitzt, auf dem Bilde desselben Saales, auf dem ein Arzt dargestellt ist, der einem Kranken die Schröpfköpfe ansetzt. Es findet sich nämlich dieses Motiv ganz ähnlich bei der Atalante des bei Beger (Meleagrides, p. 23) abgebildeten Meleagersarkophages wieder, der schon im Codex Pighianus (Jahn, 219) abgebildet ist. Eben solche Gestalten kommen jedoch auch auf den Triumphalreliefs als Personificationen der unterworfenen Provinzen vor, die vielleicht noch eher auf Giulio gewirkt haben. Von diesen scheint mir auch die Figur der Danae,

die mit ihrem Sohne Perseus von Acrisius ausgesetzt wird (gestochen von Giorgio Ghisi, Bartsch XV, p. 411, 65), beeinflusst zu sein.

Allgemeine Einflüsse dieser Art lassen sich in den Bildern aus dem menschlichen Leben in der Grotta des Palazzo del Tè durchgehends erkennen, sowohl in den Gruppen als auch in den einzelnen Figuren und in dem Beiwerke; doch waren derartige Motive längst in das künstlerische Eigenthum der Renaissance übergegangen.

In der Darstellung der Schlacht ist in der Art, wie die Pferde sich bäumen und Ross und Reiter zum Handgemenge zusammengedrängt sind, ebenso der Einfluss der Triumphalreliefs zu erkennen, die, wie ich später näher ausführen werde, von Giulio eingehend studiert wurden.

Mehr Anklang an die Antike zeigt sich wieder in der Opferscene (gestochen von Diana Ghisi: Bartsch XV, p. 452, 46), nicht nur in dem Götterbilde des Zeus, das eine grosse Aehnlichkeit mit dem auch von Raffael für sein Parisurtheil verwendeten Zeus des Reliefs der Villa Medici hat, sondern noch mehr in dem Opferdiener, der den mit einer Decke behängten Stier herbeiführt. Ein antikes Relief mit einer ähnlichen Darstellung hatte Giulio, wie wir gesehen haben, gezeichnet; antike Opferdarstellungen fanden sich ja häufig, sowohl auf der Trajanssäule und den Triumphbögen als auch auf einzelnen Reliefs.[1]

An den Wänden der Grotta stellte Giulio dann, umgeben von Grottesken, zwei Bilder dar: auf dem einen Bacchus und Ariadne (nicht, wie Conte d'Arco, Vita die Giulio, p. 50, bestimmt, »Ercole und Jole«), in einer schönen Landschaft auf einem von Panthern gezogenen Wagen fahrend, Ariadne im Schooss des mit Epheu bekränzten Bacchus sitzend, das Gewand sich bogenförmig über ihrem Haupte wölbend. Die ganze Art, wie die beiden auf dem Wagen sitzen, so wie der von Panthern gezogene Wagen selbst zeigen unverkennbare Anklänge an Sarkophage mit dem Triumph des Bacchus.[2]

Ebenso das zweite Bild, das Conte d'Arco »Bacchus und Silen« benennt. Auf einem von zwei Böcken gezogenen Wagen stehen zwei bekränzte Gestalten, von denen der Aeltere mit einem Gefäss in der Hand, unsicheren Standes, seinen Arm auf die Schulter seines Gefährten gelegt hat, der ihn wieder um den Leib fasst und am andern Arme festhält. Diese Darstellung hat so viele Züge mit dem bei Labus (II, t. XXV) abgebildeten Relief gemeinsam, dass ich einen Einfluss darauf annehmen möchte, wenn auch nichts Bestimmtes über die Auffindungszeit dieses Reliefs bekannt ist. Uebrigens kehrt das Motiv in ähnlicher Weise auf so vielen bacchischen Sarkophagen wieder, dass Giulio auch von solchen die Anregung bekommen haben könnte.

In dem Bilde der »Säugung des Herakles« (gestochen von Delignon) stellte Giulio rechts im Hintergrunde einen Satyr dar unter einem Baume, der in seine Nebris Früchte sammelt. Möglicherweise ist auch dieser von einer ähnlichen Figur eines bacchischen Sarkophages beeinflusst.[3] Zu vergleichen wäre auch der Torso einer kleinen Satyrstatue in der Akademie zu Mantua (Labus III, 36, 4), die in ähnlicher Weise in ihrer Nebris Früchte trägt. Sie geht in ihrem Typus nach Labus zusammen mit dem Faun des Museo Vaticano und des Museo Capitolino, einem borghesischen und einem noch unedierten des Museums zu Brescia. Dieses Bild befand sich ehemals in der Sammlung des Herzogs von Orléans und war seit der französischen Revolution verschollen. Mit ihm befand sich noch in der Sammlung des Herzogs von Orléans ein Bild, das von Sim. Gribelin gestochen wurde. Der Stich trägt die Inschrift: »Jupiter recens natus, clam patrem subducitur. Aeri incidit Sim. Gribelin ad Tabulam Jul. Roman: in Regia de Kensington Asservatam. Anno M.D.CCXII et excudit.« Die Bezeichnung als Geburt des Jupiter scheint mir durch die Darstellung zweier Kinder nicht gerechtfertigt; ich möchte darum die Composition »Geburt des Apollo und der Diana« nennen. Das Bild ist gleichfalls in der französischen Revolution verschollen. Für die Figur der Latona ist augenscheinlich die Ariadne eines bacchischen Sarkophages mit der Darstellung der Findung Ariadnens durch Dionysos benützt. Ihre

[1] Man vergleiche Cod. Cob. (Matz, Nr. 25, 29, 31, 67) und Cod. Pigh. (Jahn, 86 b) etc.

[2] Clarac II, pl. 145, Nr. 46; pl. 127, Nr. 149. Müller-Wieseler II, 36, 422. Campana, t. XXXIII. Museo Pio Clement. IV, 24.

[3] Man vergleiche z. B. Matz-Duhn, Nr. 2254; Cod. Cob. 485, 148.

Lage, die Entblössung des Oberleibes und die Art, wie das Gewand vorhangartig von ihr weggezogen ist, lässt darüber keinen Zweifel aufkommen. Auch hier wird sich natürlich kein bestimmtes Original namhaft machen lassen; doch waren ja solche Sarkophage nicht allzu selten.[1] Auch Sarkophage mit Mars und Rhea Silvia, wie z. B. der bei Matz-Duhn 2235 beschriebene, von dem sich gleichfalls eine Zeichnung im Codex Pighianus findet, können Einfluss darauf genommen haben.

In der grossartigsten Weise kommt aber Giulios Studium antiker bacchischer Reliefs in den beiden grossen Bildern in der Sala di Psiche zum Ausdruck, die den Triumph des Bacchus und die Vorbereitungen zum Hochzeitsmahle der Psyche darstellen.

Im ersteren (gestochen von Cornelius Bos, bezeichnet »Cornelius Bos fecit 1543«; 2. von Martin Rota bezeichnet auf einem Cartellino in der linken Ecke: »Raph. Urb. In. Romae M. A. R. incise 1594«; der Stich trägt die Unterschrift: »Il famosissimo triompho di Bacco« und die Verse: »Di Satiri e seluaggi, e donne nude, etc.« Ein dritter Stich ohne Stecherzeichen ist bezeichnet »Julius Romanus Inventor Romae«) sehen wir in toller, ausgelassener Weise einen Zug von Bacchanten unter Cymbelklang und Flötenspiel den alten Silen im Triumphe auf einem Wagen zum Tempel des Bacchus fahren. So frei und ungebunden sich hier die Phantasie Giulios auch zu ergehen scheint, so ist doch die ganze Composition voll von Anklängen an antike Darstellungen des Bacchustriumphes. Man vergleiche z. B. den Satyr, der als Kutscher auf dem Rande des Wagens sitzt, mit den Reliefs bei Benndorf, Arch. Ztg. XXII, 175, 176. In dem Zuge den Faun mit der Syrinx, den Satyr mit den Doppelflöten, die Krotalenschläger und die zwei Knaben, die einen trunkenen kleinen Faun tragen, sowie die Knaben, die auf einem Bocke reiten, welcher von einem kleinen Faun, der ein Steckenpferd reitet, am Barte geführt wird. Alles dies sind Motive, wie sie sich immer und immer wieder auf den bacchischen Reliefs wiederholen, hier von Giulio in freier Weise umgestaltet und für seine Composition verwendet.

Das findet auch auf dem Bilde der »Vorbereitungen zum Hochzeitsmahle der Psyche« statt.[2] Der Faun, der dort aus einem Korbe Brot nimmt, kommt genau so auf bacchischen Reliefs wieder; nur dass hier die cista mystica den Brotkorb vorstellen muss. Der schlauchtragende Satyr ebenso, wie das Motiv des Silen, der von einem Faun gestützt wird. Zwei Statuen von schlauchtragenden Satyrn finden sich auch in der Akademie zu Mantua (Labus I, 32; II, 13).

Eine gleiche Verwendung antiker Sarkophagmotive können wir auch in dem grossen Zuge von Nereiden und Tritonen auf der zweiten Wand der Grotta beobachten. Hörner blasend und Cymbel schlagend ziehen sie durch die Wellen; in ihrer Mitte auf einem Hippokampen ein in römischer Art gerüsteter Krieger mit einem Weibe sitzend, das ihren Arm um seinen Hals gelegt hat. Ueber dieses Paar hält ein Amor seine Fackel. Die einzelnen Elemente dieser Composition finden sich alle in der Antike wieder; doch wird es schwer möglich sein, gleichwie bei den soeben besprochenen bacchischen Scenen, eine Beziehung zu bestimmten antiken Monumenten zu finden. Derartige Vorstellungen waren den Künstlern der Renaissance schon geläufig geworden und ihre Phantasie erging sich in ihnen ganz ungebunden. Wollte man in diesem Nereidenzuge eine bestimmte mythologische Scene dargestellt sehen, so könnte die Gruppe des Kriegers und der Frau vielleicht zur Deutung auf die Hochzeit des Peleus und der Thetis Anhaltspunkte geben. Eine echte Zeichnung Giulios zu diesem Bilde findet sich in der Albertina (Ecole Rom., Suppl. I, Nr. 396).

C. Audran hat eine Zeichnung Giulios gestochen, darstellend einen Kentauren, der eine Frau auf seinem Rücken trägt. Der Blattkranz, der sich um die Hüften des Kentauren schlingt, und die Art, wie er die nur leicht bekleidete Frau trägt, lässt deutlich erkennen, dass er sein Vorbild in einem Seekentauren hat.

Dieselbe Art des Tragens finden wir in der von G. B. Franco gestochenen Composition Giulios »Herkules und Dejanira« (Bartsch XVI, p. 133, 40) wieder. Herkules schiesst nach dem Kentauren, der Dejanira eiligen Laufes davonträgt. Zu Füssen des Herkules liegt ein Flussgott mit seinem Füllhorn.

[1] Man vergleiche z. B. Cod. Pigh. (Jahn 149, 150).

[2] Der Stich der Diana Ghisi (Bartsch XV, 40) trägt auf zwei Schrifttafeln die Inschriften: 1. »ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ ΤΟΥΤ ΕΣΤΙ ΘΕΩΝ«. 2. »Procul este prophani« und ist Sr. Claudio Gonzaga gewidmet MDLXXV. Ein zweiter Stich ist von G. B. Franco.

IV.

Einwirkung der römischen Triumphalreliefs. Triumph des Kaisers Sigismund.

Von eigentlich ausschlaggebender Bedeutung und bestimmend für das Wesen von Giulios Stil waren aber die römischen Triumphalreliefs. Es zeigt sich dies am unmittelbarsten in dem sogenannten »Triumph des Sigismund«, den Primaticcio und Giovan Battista aus Mantova nach Giulios Zeichnungen in Stucco ausführten.[1] Eine Zeichnung von Giulio Romanos Hand dazu ist uns noch in der Albertina (Ecole Rom. I, Suppl., Nr. 408; vgl. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XIII, S. CCIX) erhalten. Sie ist mit der Feder ausgeführt, in einzelnen Theilen laviert und stimmt genau mit der später noch zu berührenden Scene der flussüberschreitenden Soldaten (Bartsch, 9) überein.

In einer Reihe von Reliefs, die als doppelter Fries an den Wänden des Gemaches nächst des Psychesaales herumlaufen, wird uns das Kriegsvolk des Kaisers, jedoch in antiker Bewaffnung und Ausrüstung, vor Augen geführt. Der Grund, warum Giulio dem Ganzen das Aeussere eines antiken Heereszuges gab, mag, abgesehen davon, dass ihm die Idee eines solchen antiken Triumphzuges geläufiger sein musste, darin gelegen sein, dass er wohl schwerlich die richtige Form des Ausdruckes für den modernen Gegenstand gefunden hätte, wenn ihm nicht auch hier die Antike das beste Muster geboten hätte. Wie wir wissen, hat Giulio die Trajanssäule und die Reliefs der Triumphbögen in Rom eingehend studiert. Vasari (V, 529) sagt uns dies bei der Besprechung der Constantinsschlacht in den Stanzen mit den Worten: »Insomma, si portò di maniera Giulio in quest' opera, che per cosi fatta sorte di battaglie ell' e stata gran lume a chi ha fatto cose simili doppo lui; il quale imparò tanto dalle colonne antiche di Trajano e d' Antonino che sono in Roma, che se ne valse molto negli abiti de' soldati, nell' armadure, insegne, bastioni, steccati, arieti, ed in tutte l' altre cose da guerra che sono dipinte di color di bronzo intorno intorno molte cose, che tutte son belle e lodevoli.«

Alf. Ciaccone in seiner Vorrede zur »Historia utriusque belli Dacici« in Fabretti, De la colonna Trajana, berichtet uns geradezu, dass Raffael und seine Schüler Julius Romanus und Joannes Franciscus Polydorus mit vieler Mühe und Sorgfalt eine Zeichnung von dieser Säule angefertigt und diese Studien in ihren Werken verwerthet hätten. Begründend sagt er: »Inter antiquitatis monumenta, quae in Urbe integra supersunt, quae profecto paucissima existunt, nihil nobilius aut splendidius Trajani Columnã: quae ultra ingentem ejus molem, utriusque Belli Dacici historiam, multis simulachris sculptam habeat, universamque ferme vetustatis notitiam complectatur: et unde illius aetatis militum mores, habitus, disciplinam, arma, profectiones, castrametationes, frumentationes, pabulationes, adaquationes, Imperatorum allocutiones, sacrificia, libationes, victimas, aras, sacerdotes, illorum habitus, ministeria & in sacrificando ritus, Romanorum & hostium signa, congressus, pugnas, strages, victorias, legatos, urbium, castrorumue conditiones, oppugnationes, expugnationes, direptiones, demolitiones, saeue & clementer utrorumque gesta, pontes, fluviorum tranationes, nauium formas, trophaea, triumphos, gratulationes, congiaria & demum stipendiorum solutiones deprehendemus & plura huiusmodi, quae antiquitatis studiosi passim elegantissimis simulachris absoluta docebuntur: ut haec sola columna cuncta ferme ob oculos ponat, quae inter varias antiquitatis reliquias sunt ubique locorum dispersa. Cum autem per tot saecula nullus excogitasset, ut haec in publicum prodirent, Raphael Urbinas, celeberrimus pictor, et ejus discipuli Julius Romanus et Joannes Franciscus Polydorus, multa diligentia operaque adhibita antigraphiam hujus columnae extraxere, multa ex ea in suos usus et picturas et illarum venustatem et ornamenta transferentes.«

Diese Nachricht bestätigt sich nun in der überraschendsten Weise. Im Besitze des Herrn Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este in Wien befindet sich eine Zeichnung nach den Reliefs der Trajanssäule, die eine alte Haustradition dem Giulio Romano zuschreibt. Sie ist in acht

[1] Gestochen von P. S. Bartoli in 26 Blättern; desgleichen von Antonia Stella und Einzelnes von Diana Ghisi.

circa 3 M. lange und 25 Cm. breite Streifen von aneinandergeklebten Blättern getheilt, die jeder auf einer Seite einer achteckigen Walze aufgezogen sind. Diese kann in einem Kasten um ihre Axe gedreht werden, so dass immer ein Streifen durch das Fenster des Kastens gesehen wird. Die Blätter sind mit der Feder in Sepia gezeichnet und die Schatten mit dem Pinsel laviert. Leider war ich nicht in der Lage, die Zeichnungen eingehend prüfen zu können. Der finstere Standort des Kastens macht eine solche Untersuchung im Winter unmöglich und ich kann daher auch nicht mit Sicherheit entscheiden, ob sie thatsächlich von Giulios Hand sind. Der allgemeine Eindruck der Zeichnung macht mich eher glauben, dass sie von Polydoro herrühre, wofür mir besonders die Art der Schattengebung mit dem Pinsel zu sprechen scheint. Aus den angeführten Gründen ging es auch nicht an, sie auf ihre Uebereinstimmung mit den Reliefs hin zu prüfen. Doch scheint es mir, dass, wenn Verschiedenheiten vom Original, wie dies ja bei der Schwierigkeit des Zeichnens kaum anders sein kann, vorhanden sind, diese nur geringfügige seien.

Wenn diese Zeichnung nun wirklich von Polydoros Hand ist, so drängt sich von selbst die Frage auf, ob wir auch von Giulios Hand eine solche anzunehmen haben oder ob diese Zeichnung, wie ich glaube, die Frucht der gemeinsamen Studien der beiden Künstler sei, in der Art, dass Polydoro sie nach seinen und Giulios Skizzen auf diesem Streifen zusammenzeichnete; denn dass diese sorgfältige Zeichnung nicht unmittelbar nach dem Original gemacht sein kann, ist wohl ziemlich einleuchtend. In dieser Ansicht könnte uns noch bestärken eine wenn auch späte Nachricht in dem Briefe F. Baldinuccis an Marchese Senator Vincenzio Capponi, Roma li 28 Aprile 1681 (Bottari, Lettere pittoriche II, Nr. CXXVI). Dort heisst es nämlich: »— lo stesso Cortona bene spesso guardaua e riguardaua alcune carte stampate di cattivo intaglio, con disegni della Colonna Trajana, fatti da Giulio Romano.« — Diese Stiche können nur die von Marco Dente gestochenen vier Blätter, Bartsch 202, 203, 204, 205 mit der Bezeichnung: »retratto . de . la . colonna . in . Roma . Ant. Sal. exc.« sein, deren Darstellungen mit mehr oder weniger Abweichungen, wie Thode (Die Antike in den Stichen Marc Antons etc. I, 41—44) nachgewiesen hat, mit Bartoli, Col. Traj., tav. 13, 14 und 15, übereinstimmen. Schon Thode vermuthet in ihnen die Früchte des von Ciaccone berichteten Studiums der Trajanssäule durch Raffael, Giulio Romano und Polydoro. Wir hätten uns nach dieser Nachricht Baldinuccis ihre Entstehung etwa so vorzustellen, dass Giulio einzelne seiner Skizzenblätter Marco Dente überliess, damit er sie in Kupfer steche. Wenn uns auch heute von diesen Zeichnungen Giulios nichts mehr erhalten ist, so waren sie doch jedenfalls noch in Giulios Besitz und mit ihnen vielleicht — wenn wir in Rechnung stellen, dass die Zeichnung bei Herrn Erzherzog Franz Ferdinand stets in Estensischem Besitz war, — auch diese. Das Vorhandensein dieser Zeichnungen in Giulios künstlerischem Apparat war aber für seine Composition des Triumphes des Kaisers Sigismund von der allerhöchsten Bedeutung; denn auf sie griff er nun einfach zurück, als er sich vor die Aufgabe gestellt sah, in fortlaufender Schilderung auf einem Ornamentband einen grossen Heereszug, kaiserliches Fussvolk und Reiter in ihren verschiedenen Zusammenstellungen zur Darstellung zu bringen. Sie müssen ihm geradezu beim Componieren, wie ich aus dem später noch Auszuführenden schliesse, vorgelegen sein. Denn die ganze Fülle der Einzelheiten, Tracht und Bewaffnung, Ausrüstung, Geräthe und Attribute stimmen genau mit den Reliefs überein und von den allgemeinen Scenen ist herübergenommen, was ihm künstlerische Motive bot. Dabei stiess er sich keineswegs daran, dass die eigentliche Handlung in dem antiken Gewande unverständlich werden könnte und dass es sich wenig mit den modernen Verhältnissen zusammenreime, nach antiker Weise Stier, Widder und Schwein zum Opfer mitführen, die Lictoren dem Kaiser die Fasces vorantragen zu lassen und den Truppen römische Feldzeichen und Standarten zu geben. Ihm kam es vor Allem nur darauf an, den Heereszug zu schildern, ein Vorwurf, als dessen glücklichste Lösung ihm eben die Reliefs der Trajanssäule erschienen. Diese ahmte er nach und hielt sein Werk durch gelegentliche Anbringung des kaiserlichen Wappens für genügend erklärt. Wie wenig dies aber der Fall war, zeigt am besten Vasari, der in den Soldaten ganz unbefangen die Heerschaaren der Trajanssäule wiederzuerkennen glaubte, ein Irrthum, der uns begreiflich wird, wenn wir die Reliefs dieser Säule mit der Composition Giulios vergleichen.

Der ganze Zug wird durch einen Triumphbogen getheilt (Bartoli, tav. 12), der dem Bogen nachgebildet ist, der sich in Mantua an dem Ufer des Mincio zu Ehren Sigismunds erhebt. Drei Feldzeichenträger sind im Begriffe, ihn zu durchschreiten; zwei andere folgen ihnen über eine Brücke, die einen Fluss übersetzt, wahrscheinlich den Mincio, dessen Gott, ein Ruder in den Händen, auf seine Urne gelehnt, in den Wellen ruht. Der erste Blick auf die Feldzeichenträger macht uns ihre Aehnlichkeit mit den Signiferi der Trajanssäule klar. Bekleidet mit einer leichten Tunica und einem an den Säumen gezackten Wamms, haben sie das Haupt und den Nacken geschützt durch ein Thierfell, dessen Schädeltheil den Kopf wie ein Helm bedeckt. Das Schwert an ihrer rechten Seite hoch aufgeschnallt, tragen sie mit beiden Händen vor der Brust die Feldzeichen. Nichts unterscheidet sie von den Signiferi, wie sie uns Bartoli, Col. Traj., tav. 4 und 5, zeigt; selbst die Feldzeichen bestehen aus denselben Bestandtheilen wie die römischen, nur ist deren Anordnung eine verschiedene. Die Balustrade der Brücke, welche sie überschritten haben, zeigt uns gleiche Construction wie jene der Trajanssäule: die senkrechten Pfosten, durch diagonal gekreuzte Latten verbunden, wie dies die gewöhnliche Art der Verstärkung bei Holzbauten auf den Reliefs dieser Säule ist (Bartoli, Col. Traj., tav. 4, 5, 9, 11, 12, etc.). Die Personification des Flussgottes, welche auf tav. 2, jedoch ohne Attribute, wiederkehrt, findet sich in dieser Weise zwar nicht auf der Trajanssäule vor, jedoch auf dem Constantinsbogen (Bellori, Vet. arcus, tav. 46), wie wir uns bei den Details überhaupt nicht streng an die Trajanssäule allein halten dürfen sondern auch immer auf die Reliefs der Triumphbögen Rücksicht nehmen müssen, obwohl jene für Giulio die Hauptquelle war. Auf diese Personificationen des Locals werde ich später noch ausführlich zu sprechen kommen und begnüge mich hier blos mit dem Verweis. Noch auf der Brücke befinden sich zwei Bogenschützen in eiliger Bewegung nach rechts, den Feldzeichenträgern folgend; ein dritter ist auf einen am Ufer stehenden Baum geklettert und hat von ihm einen Apfel gepflückt, den er seinen Gefährten anbietet. Alle drei sind nach Art der Leichtbewaffneten gekleidet, wie sie sich als Schleuderer näher charakterisiert in grösserer Anzahl auf der Trajanssäule finden (Bartoli, Col. Traj., tav. 6).

Ihnen folgt eine geschlossene Abtheilung von Bogenschützen, den Köcher an der Seite, mit einer Tunica mit kurzen Aermeln und Hosen bekleidet, die das Bein nur bis unter die Kniee decken, die Brust und den Kopf durch Panzer und Helm bewehrt, in der Art, wie es bei den schwerbewaffneten Legionären gewöhnlich ist. Der Panzer besteht aus zwei Platten, die durch Streifen aus Metall über die Schultern und die Taille verstärkt werden. Der Helm ist hier und durchgehends der römische. Genau wie diese Abtheilung, doch ohne Bogen und Pfeile, blos mit Schild und Schwert bewaffnet, folgt geschlossen eine zweite, an der wir ein charakteristisches Merkmal haben, dass Giulio Romano seine Zeichnungen nach der Trajanssäule beim Componieren vor Augen gehabt haben muss. Wir sehen nämlich die Krieger mit ihren rechten Händen in Bewegungen, die uns den Künstler seinem Original gegenüber in Verlegenheit zeigen. Die Bildhauer der Trajanssäule und der damit verwandten Reliefs hatten gewöhnlich die Speere in den Händen der Soldaten nicht ausgedrückt, so dass diese blos mit leeren Fäusten erscheinen. Das wusste sich Giulio nicht zu erklären und er half sich damit, dass er sie die verschiedensten und für einen Soldatenzug oft am wenigsten passenden Bewegungen ausführen liess. So z. B. liess er zwei Krieger einander bei den Händen halten oder zwei Soldaten ans Schwert greifen, eine lahme Action, die noch öfter wiederkehrt, einen dritten nach vorwärts weisen u. s. f. Dies geht durch das ganze Werk durch, so auf tav. 7, wo ein Soldat sich die Hosen hinaufzieht, ein zweiter den Schild seines Vordermannes anfasst. Er war sich deutlich seines Fehlers bewusst und suchte daher, wo es anging, die rechten Hände zu verbergen; wo dies aber nicht thunlich war, sehen wir die Soldaten oft mit drei Pfeilen, die sie zierlich in der Hand halten und die nicht recht zu dem Ganzen passen wollen, oder mit Geberden des Staunens oder des Deutens.

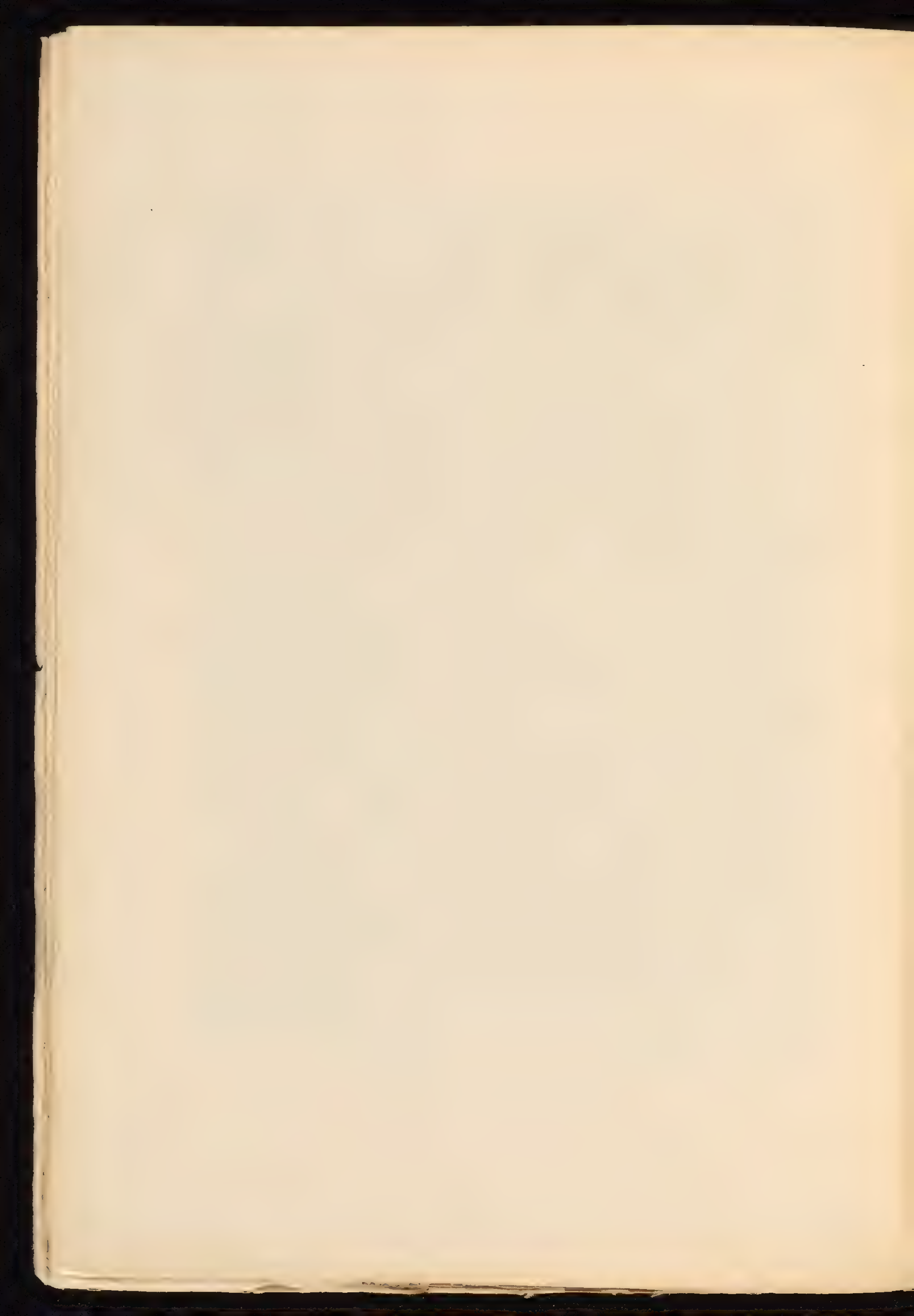
Zwischen der Gruppe, von der ich bei dieser meiner Betrachtung ausgegangen bin, und den Bogenschützen vor der Brücke schreiten zwei Knaben, die auf Stangen je einen Helm tragen. Ihrer Kleidung, besonders den langen, faltenreichen Hosen nach zeigen sie unverkennbare Verwandtschaft mit den Barbaren auf der Trajanssäule. Vermischt unter die in römischer Weise Gekleideten, begegnen sie uns noch öfter. Giulio Romano hat zwischen den Römern und Daciern nicht unterschieden



Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Aus dem Triumph des Kaisers Sigismund.

Handzeichnung von Giulio Romano in der Albertina zu Wien
(Römische Schule 411, linke Ecke).



sondern beide mit ihren charakteristischen Unterschieden zur Kennzeichnung der verschiedenen Heeresgattungen innerhalb eines und desselben Kriegsvolkes verwendet. Gewöhnlich benützte er die nach dacischer Sitte Gekleideten blos für die niedrigere Mannschaft, weil sie weder Panzer noch Helm tragen. Doch hat er sich nicht immer streng daran gehalten und oft Bestandtheile jener Tracht, wie die faltigen Hosen, wegen des reicheren Motivs, das sie ihm boten, auch bei nach römischer Sitte Gewaffneten wiederholt. Im Allgemeinen ist aber die römische Kriegstracht gewahrt in der Art, wie wir dies bei den Trägern der Feldzeichen und bei den Schwerbewaffneten gesehen haben.

Bartoli (tav. 9) zeigt uns in lebhaft bewegter Scene Krieger, die sich entkleidet haben und den Fluss durchschreiten, wobei sie Kleider und Rüstung, auf ihre Schilde gepackt, auf den Schultern tragen. Einige haben schon das andere Ufer erreicht und bekleiden sich eilig; andere schicken sich eben an, die Kleider abzulegen und in den Fluss zu steigen. Dieses Motiv ist in seinem Ursprung vielleicht auf Marc-Antons Stich nach dem Carton der badenden Krieger Michel-Angelos zurückzuführen, wofür die Gruppe der zwei Krieger zur äussersten Rechten der tav. 9 sehr zu sprechen scheint. Die Art aber, wie die Soldaten ihr Gepäck auf den Schilden tragen, ist antik und findet sich auch auf der Trajanssäule (Bartoli, Col. Traj., tav. 23 und 25). Dazu hat sich die Originalzeichnung Giulios in der Albertina erhalten (Römische Schule 411); unsere Tafel XXV gibt davon die linke Ecke.

Vor dem Flusse haben die Zeichenträger einer folgenden Abtheilung Halt gemacht, wieder auf die schon erwähnte Weise ausgerüstet; nur tragen vier von ihnen statt des einfachen Wammses einen Schuppenpanzer, wie ihn zu wiederholtenmalen die Soldaten auf dem Constantinsbogen tragen (Bellori, Vet. arcus, tav. 25, 26, 43, 44, 45).

Mit demselben Rüstungsstück sind auch die Soldaten der kommenden Abtheilung ausgerüstet, an die sich, durch ihre Feldzeichenträger geführt, abermals eine grössere Abtheilung anschliesst, in deren Ausrüstung wir zwar im Wesentlichen die römischen Waffen erkennen, jedoch in verschiedener Weise verändert und umgestaltet, um mehr Abwechselung und Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen. Schleuderer, in der Rechten ihre Waffe, im Bausche des Gewandes am linken Arme die nöthigen Steine mit sich führend, erinnern noch ganz an diese Truppengattung auf den Reliefs der Trajanssäule, während die folgende Abtheilung der Wurfschützen in der Art ihrer Bewaffnung davon abweicht. Sie haben nämlich ihr linkes Bein mit Schienen bewehrt, weil sie, wie die Unterschrift von Bartolis Stich nach Lipsius l. III de militia sagt: »certantes missilibus sinistros pedes ante habere debent«. Die Samniten und die ganz wie diese gerüsteten Gladiatoren trugen ebenfalls am linken Beine eine Schiene (Livius IX, 40; Iuv. VI, 256), ebenso auch die schwere römische Infanterie, diese aber am rechten Beine (Veget., Mil. I, 20). Wie Giulio Romano dazu kam, die Schleuderer so bewaffnet darzustellen, weiss ich nicht zu entscheiden. Ein antikes Monument, das uns so ausgerüstete Krieger zeigen würde, ist mir nicht bekannt. Vielleicht geht dies auf die Angabe eines mantuanischen Gelehrten zurück.

Freier zeigt sich Giulio Romano aber bei der Composition des folgenden Trosses, der sich schon durch seine äusserlichen Merkmale als eigene Erfindung Giulios zu erkennen gibt. Nur das Motiv der Frau mit dem Kind auf dem Arme findet sich wieder unter den Gefangenen am Constantinsbogen (Bellori, Vet. arcus, tav. 47), während die Scene im Allgemeinsten vielleicht von den Reliefs am Bogen des Septimius Severus inspiriert sein mag.

Auf den Tross folgt der Zug der Berittenen, eingeleitet durch eine Gruppe von Reitern, die wie ihre Pferde ganz mit Schuppenpanzern bedeckt sind. Sie hatten durch ihre seltsame Tracht schon früher Raffaels Aufmerksamkeit erregt, der einen Reiter in dem Fresco der Vertreibung Attilas so gepanzert darstellte.

Bei den folgenden Reitern finden wir die bereits beschriebenen Elemente in Ausrüstung und Bewaffnung wieder, jedoch auch hier in freierer Weise verwerthet, da Giulio Romano auf den Triumphalreliefs, wo Reiter seltener vorkommen, dafür auch weniger Vorbilder fand. Wo ihm aber diese interessante Motive darboten, hat er sie für sich verwerthet, wie er das charakteristische Zurückdrehen des Kopfes bei dem springenden Pferde eines leichten Reiters der Trajanssäule (Bartoli, Col. Traj., tav. 15 und 125) dreimal wiederholt (siehe tav. 26, 23, 15), wie auch die allgemeine Bewegung der Pferde,

die Art des Springens, wie sie mit den Hinterfüssen fest auf dem Boden stehen, während ihre Vorderfüsse in der Luft schweben, unleugbar ihr Vorbild in den Reitern der Trajanssäule haben, wo dieser Typus stehend ist. Auch tragen die Pferde keine Sättel sondern nach antiker Weise eine Decke.

Der folgende Tross der Wagen mit Rüstungsstücken und den Werkleuten ist, wie der schon früher besprochene, eigene Erfindung Giulios. In seinen Details aber, wie z. B. in der Art, wie das Bündel, welches das Kameel aufgeladen hat, geschnürt ist, lässt sich der Einfluss der Reliefs kaum verkennen.

Ein Reiterzug folgt, der einen Fluss übersetzt, eingeleitet durch Träger von Standarten und Feldzeichen, worunter wir einen Drachen bemerken, wie solche auf den Triumphalreliefs nicht selten vorkommen (Bartoli, Col. Traj., tav. 40).

Mit einem Standartenträger, der sich mit seiner Linken auf einen Schild, den das kaiserliche Wappen schmückt, stützt, beginnt das engere Gefolge des Kaisers. Priester und Opferdiener mit den Thieren ziehen voraus, ein nothwendiger Bestandtheil jedes antiken Triumphes, den Giulio schon des Motives halber in seiner Composition nicht missen mochte (vgl. Bartoli, Col. Traj., tav. 7 und 37). Drei Stiere, ein Schwein und ein Widder (suovetaurilia) werden von zwei Opferdienern geführt, von denen der eine das Beil, der andere den Hammer auf der Schulter trägt und die mit der dem Opferdienern eigenthümlichen Tracht, einer Art Leibrock, der von den Lenden bis zu den Knöcheln reichte, bekleidet sind. Von den Thieren ist nur jener Stier, den der mit dem Schlachtmesser bewaffnete Diener führt, in antiker Weise mit einer Decke und einer Astragalenschnur geschmückt. Die vier Priester, von denen der letzte Patere und Oenochoe trägt, haben das Gewand über den Kopf gezogen, in der Art, wie es Trajan bei den Opferhandlungen (Bartoli, Col. Traj., tav. 7 und 37) hat, und schreiten in feierlicher Weise dem Zuge zur Seite.

Dem Opferzuge folgen die Gelehrten zu Pferde, in den Händen Bücher und Schriftrollen haltend. Der in der Mitte mit einem Globus, darauf die Musikanten, von denen nur die drei letzten mit ihren gebogenen Hörnern Anklänge an antike Darstellungen zeigen.

An sie reihen sich drei Lictoren, sonderbarerweise zu Pferde, mit den Fasces, und vier Lictoren zu Fuss, unmittelbar dem Kaiser Sigismund voranschreitend, der gleichfalls in antiker Rüstung, blossen Hauptes und lorbeerbekränzt, das Scepter in der Rechten, mit dem Paludamentum um die Schultern einherreitet, die Linke mit dem Gestus der allocutio cohortium ausgestreckt. Die Figur des Kaisers stimmt sehr mit den reitenden Imperatoren auf römischen Münzen und Medaillen überein und ist wahrscheinlich auch auf solche zurückzuführen.

Hinter dem Kaiser Sigismund reiten junge Krieger mit seinen Waffen, gefolgt von Trossknechten mit den Pferden des kaiserlichen Marstalles. Auch diese Gruppe geht ihrer Idee nach auf die Trajanssäule zurück, wo wir Soldaten die Pferde Trajans führen sehen, da der Kaiser fast immer zu Fuss dargestellt ist (Bartoli, Col. Traj., tav. 5 und 6).

Den Schluss bildet abermals ein Reiterzug, der uns ausser dem im Allgemeinen Betonten wenig mehr zu erwähnen gibt, mit Ausnahme der Reiter auf Tafel 13 und 14, die in ihrer Tracht genau mit denen der Trajanssäule, wie sie auf Bartolis Tafel 14 und 15 erscheinen, übereinstimmen. Hier möchte ich noch ein weiteres Detail der römischen Kriegstracht erwähnen, das von Giulio verwendet wurde, das um den Hals gebundene Tuch (focale), dessen auch die Inschrift auf dem Blatte gedenkt. Giulio gab es sowohl den Fusstruppen als auch den Reitern (man vergleiche Tafel 5, 7, 10, 11).

Auch in so geringen Details wie in der Verzierung des Sattelzeuges finden wir Anklänge an die Trajanssäule; so bei dem Reiter in der Mitte des Blattes 13, dessen Riemenzeug mit dem eigenthümlichen Kleeblattmuster verziert ist, wie wir es bei den Pferden Trajans sehen (Bartoli, Col. Traj., tav. 5, 6, 14). Was die einzelnen Ausrüstungsgegenstände, wie Schilde und Schwerter, betrifft, so sind sie gleichfalls von den römischen Darstellungen abhängig; doch hat gerade in diesen Dingen die Phantasie und der Geschmack des Künstlers freieren Spielraum, so dass ich es nicht für von Bedeutung halte, sie einzeln zu besprechen; nur was die Zieraten der Schilde anbelangt, will ich erwähnen, dass die römischen Embleme, als: geflügelter Blitz und die Devise: S. P. Qu. R., häufig wiederkehren.

Der Einfluss eines so genauen Studiums der römischen Triumphalreliefs lässt sich auch in den übrigen Werken Giulio Romanos verfolgen, vor allen in seinen antik-historischen.

In der Grossmuth des Scipio (gestochen von Giov. Batt. Franco) auf dem Rand über einer Thür der Camera dei Cesari zeigt sich dies in der Gruppe der umstehenden Krieger sowie in der Haltung und Geberde des knieenden Alucius, der an die Figuren von Schutzflehenden der Triumphalreliefs, z. B. der Trajanssäule (Bartoli, Col. Traj., tav. 55, 91, 95, 99), erinnert.

V.

Cartons zu Tapeten.

Nach Vasari (V, 549) fertigte Giulio für den Herzog von Ferrara viele Zeichnungen zu Hautelissetapeten an, die von den Flamändern Niccolo und Giovan Battista Rosso in Gold und Seide gewebt und später von Giovan Battista aus Mantua in Kupfer gestochen wurden. Die Namen der beiden Weber waren Nicolas Karcher (möglicherweise Kerks, ein Name, der thatsächlich in Brüssel vorkommt) und Jan Vander Roost, gleichfalls ein Brüsseler.[1] Ueber die Gegenstände der Darstellung erfahren wir zwar aus diesem Berichte nichts; doch nimmt man allgemein an, dass es Scenen aus der Geschichte des Scipio Africanus waren. Denn Cartons zu Tapeten mit Scipiodarstellungen werden in einer Urkunde bei Laborde (Renaissance des Arts, suppl. au tome I), die Reiset in seinen Notices des dessins du Louvre (p. 241) wieder abdruckt, erwähnt. Sie trägt die Bezeichnung: »Rolle signé de la main du Roy, à Paris, ce XVIIe jour janvier 1533« und lautet: »A Francisque Boulogne, deux cens écus d'or soleil pour ung voyaige qu'il va faire en Flandres, porter un petit patron de Scipion l'Affricain pour la tapisserie que le Roy fait faire à Bruxelles et en rapporter le grant patron de la dite histoire. Francois«. Diese Nachricht, mit den übrigen zusammengehalten, lässt keinen Zweifel übrig, dass wir es hier mit den von Giulio entworfenen Cartons zu thun haben. Diese haben sich also schon im Januar des Jahres 1533 älteren französischen Datums im Besitze Franz I. befunden. Die Urkunde unterscheidet zwischen einer kleinen Folge »un petit patron«, die Primaticcio nach Flandern in die Weberei zu bringen hatte, und einer grossen »le grant patron de la dite histoire«, die er mit zurückbringen sollte. Von den nach der kleineren Folge der Cartons ausgeführten Tapeten ist uns noch ein Exemplar erhalten, bestehend aus zehn Stücken, das im Garde-meuble zu Paris aufbewahrt wird (Reiset, Notices, 245). Acht Stücke davon sind ihren Gegenständen nach Wiederholungen der grossen Folge, die nach einem noch erhaltenen Inventar, das gleichfalls Reiset abgedruckt hat, 22 Stücke umfasst haben muss. Dieses Inventar wurde nach Reiset bis zum Jahre 1660 geführt. Eine Abschrift davon besitzt der Garde-meuble. Die daselbst beschriebenen Tapeten sind aber alle bis auf sechs zu Grunde gegangen. Diese brachte angeblich Anna Isabella von Este dem Herzog Ferdinand Karl von Mantua 1670 in die Ehe. Sie kamen in der Folge in den Besitz der Herzoge von Modena, wurden jedoch im Jahre 1862 an den Mailänder Möbelfabrikanten Pietro Cataneo verkauft. Von ihm erwarb sie in Paris Prinz Chimai Caraman und seitdem schmücken sie den Ballsaal seines Palais in Brüssel.

E. Müntz hat alle Nachrichten, die sich auf diese Tapeten beziehen, in seiner Histoire de la tapisserie (II, p. 31ff. und p. 57) zusammengestellt. Aus ihnen entnehmen wir z. B., dass der Cardinal Hippolyt d'Este ein Exemplar davon, jedoch nur 12 Stücke umfassend, dass ihm aus Antwerpen gesandt wurde, besessen habe. Beim Einzug des Marc Antonio della Colonna, eines der Sieger von Lepanto, in Rom im Jahre 1571 bildete es einen Hauptschmuck der Kirche Aracoeli und erregte allgemeine Bewunderung. Seitdem blieb es jedoch verschollen. Auch die Königin Christine von Schweden besass ein Exemplar, und zwar ein vollständiges mit allen 22 Stücken.

Noch trauriger als das Geschick der Tapeten ist das der Cartons. Von ihnen hat sich nur ein einziger erhalten, der mit noch drei anderen von der Hand Giulio Romanos im Jahre 1785 von dem

[1] Essai historique sur les Tapisseries de Bruxelles, im Bull. de la Com. roy. d'art et d'archéol. 1877, p. 200ff.

englischen Miniaturisten Richard Cosway Ludwig XVI. zum Geschenke dargebracht wurde. Reiset beschreibt ihn unter Nr. 264 seines Kataloges, die drei anderen unter Nr. 261, 262, 263. Diese gehören der später noch zu erwähnenden Serie von Tapeten mit der Bezeichnung »Fructus belli« an.

Alle vier Cartons kamen am 28. thermier des 5. Jahres der Republik in der Galerie d'Apollon mit anderen Gemälden und Zeichnungen zur Ausstellung. Unter diesen waren noch vier Cartons des Giulio Romano ausgestellt, welche dem Bürger Debusscher gehörten. Von ihnen stellte dar: »le premier le debarquement de Scipion en Afrique, le deuxieme le festin donné par Lyphax à Scipion et à Asdrubal, le troisième la défaite de Lyphax, le quatrième la bataille de Zama«.

Mehrere Jahre nach ihrer Ausstellung in der Galerie d'Apollon sollten diese vier Cartons angekauft werden und es wurde deshalb eine Commission, bestehend aus den Malern David, Vincent, Regnault und Gérard, ernannt, die in Verbindung mit den Mitgliedern der Museumsverwaltung die Cartons auf 50.000 Francs schätzten. In Folge dieses hohen Preises erklärten sich die Minister des Innern, Lucien Bonaparte und Chaptal, dagegen und die Cartons wurden ihrem Eigenthümer zurückgestellt. Im selben Jahre noch, am 18. April 1803 kamen sie durch Paillet und Delaroche wieder auf den Markt, fanden aber keinen Käufer. Debusscher vermachte sie der Mme. Gentil de Chavagnac, die es im Jahre 1816 wieder versuchte, sie ans Museum zu verkaufen, aber ohne Erfolg. Nach ihrem Tode im Jahre 1854 wurden sie abermals ausgeboten, fanden aber wieder keinen Käufer und blieben seitdem verschollen.

In der kostbaren Sammlung des Herrn Gatteaux befanden sich nach Müntz noch drei Zeichnungen Giulio Romanos für diese Tapetenfolge. Sie gingen aber durch Feuer im Jahre 1871 zu Grunde.[1]

So wäre also jetzt nur der eine bei Reiset Nr. 264 aufgeführte Carton erhalten und wir sind bei der Frage nach den Compositionen der Folge allein auf die Beschreibung des Inventars angewiesen.

Wie die eingangs citirte Stelle aus Vasari besagt, wurden die Tapeten später von G. B. Mantovano gestochen; doch hat es Vasari mit dieser Nachricht nicht allzugenau genommen. Von diesem Stecher wäre nur ein einziger Stich seinem Stil nach auf Tapeten zu beziehen, eine Seeschlacht darstellend (Bartsch XV, p. 383, 20). Im Inventar findet sich zwar keine solche aufgeführt, jedoch ist in der Folge der kleinen Darstellungen unter Nr. 9 bei Reiset eine Tapete genannt: »Scipion dans un galère qui fait voile en Sicile«, eine von den zu den aus der grossen Folge wiederholten neuhinzugekommenen Compositionen, zu welcher der Carton unter dem Titel »Débarquement en Afrique«, wie bereits erwähnt wurde, dem Herrn Debusscher gehörte. Ob dieser Stich mit der Tapete identisch ist, kann ich jedoch bei der Mangelhaftigkeit des mir zur Verfügung stehenden Materials nicht entscheiden.

Dagegen haben wir eine Reihe von Stichen, die, in ihren Unterschriften Giulio Romano als ihren Erfinder bezeichnend, nicht nur ihrem ganzen Stil nach sich als Tapetencompositionen zu erkennen geben sondern auch mit der Beschreibung des Inventars so genau stimmen, dass kein Zweifel sein kann, dass wir in ihnen Darstellungen der grossen Folge erhalten haben.[2] Es kommen noch drei Zeichnungen in der Albertina, im Supplementbande der Zeichnungen aus der römischen Schule, dazu, die mit der Feder ausgeführt, laviert und weiss gehöht sind. Dass sie in diese Reihe gehören, wird dadurch bestätigt, dass die eine genau mit einem jener Stiche übereinstimmt. Diese Zeichnungen sind offenbar nach den Vorzeichnungen zu den Tapeten gemacht.

Indem ich nun diese Stiche und Zeichnungen auf ihr Verhältnis zur Antike untersuche, werde ich sie unter den betreffenden Numern des Inventars aufführen, soweit sie eine Beziehung zu den einzelnen erkennen lassen.

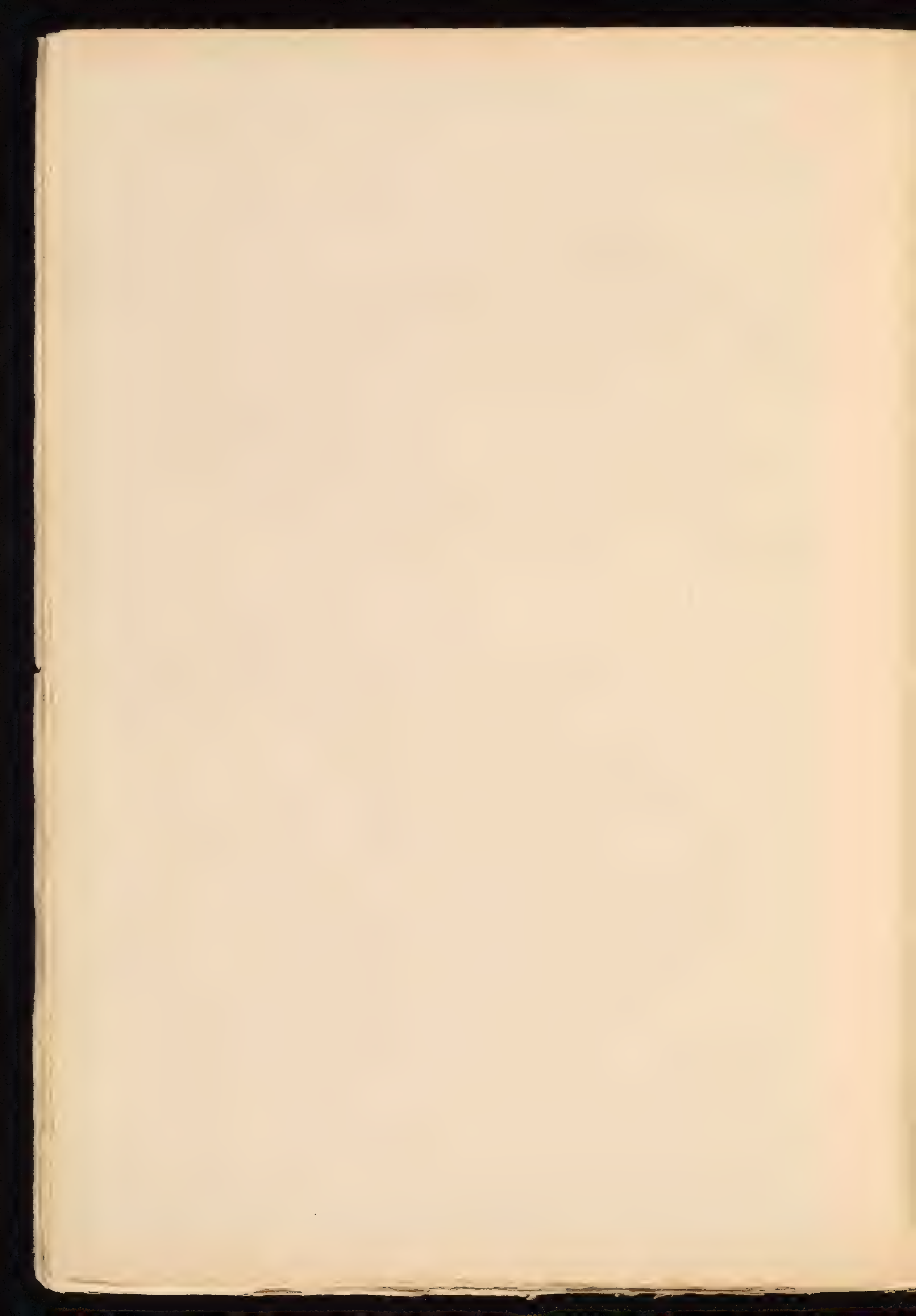
1. »Représente la Victoire qui montre le chemin de la gloire à Scipion.«

2. »Scipion qui sauve son père de la main des ennemis dans le combat contre Annibal, proche la rivière du Tessin.«

[1] Diese Zeichnungen hat Marville photographirt, doch konnte ich keine dieser Photographien zu Gesichte bekommen.

[2] Wenn ich daher im Folgenden diese Tapeten etwas eingehender behandle, als es eigentlich der Zweck meiner Arbeit erfordert, so geschieht dies, weil es bis jetzt noch niemand unternommen hat, ihre Compositionen in den vorhandenen alten Stichen nachzuweisen.


·IVLIVS.ROMANS·
·INVENTOR·



Zu diesen beiden Gegenständen ist mir kein Stich oder Zeichnung bekannt, die mit ihnen in Verbindung gebracht werden könnte.

3. »Scipion à cheval, suivi de son armée, avec laquelle il force le camp d'Annibal, environné d'une palissade«. Dazu haben wir einen Stich, bezeichnet: P. Cor. Scipionis victoria excudit Ant. Salamanca 1540« (Bartsch XV, 30, 4). Aus einem Lager brechen Soldaten zum Sturme gegen die Römer vor; es entspinnt sich ein heftiger Kampf. Gefangene werden gemacht und vor Scipio geschleppt, der mit seinem Gefolge und den Standartenträgern links zu Pferde dargestellt ist. Das Lager ist geschützt durch einen Zaun von spitzen Pfählen, innerhalb welcher man ein Zelt aufgeschlagen und vor diesem die Feldzeichen aufgepflanzt sieht. Thode, Die Antike etc. II, 52, bemerkte bereits in dieser Darstellung des Lagers das Studium der Trajanssäule (man vergleiche z. B. Bartoli, Col. Traj., tav. 7 und 37). Mit dem Stiche stimmt vollständig, nur im Gegensinne, die bereits erwähnte Zeichnung in der Albertina (Suppl. Ecole Rom. Nr. 406). Im Hintergrunde schliesst sie noch mit einer Bergkette ab.

4. »La prise de Carthage le neuve, par assaut«. Wir haben einen Stich von Georg Pencz mit einer solchen Darstellung, bezeichnet: »Julius Romanus inventor« und »Georgius Pencz Pictor Nurnberg faciebat anno M. DXIXXXIX« (Bartsch VIII, 344, 86). Wir sehen die Krieger mit Leitern und Sturmgeräth eine Festung berennen, die sich als ein System von massiven runden Thürmen darstellt, welche in ihrer Gestalt Reminiscenzen der Engelsburg sind. Eine Gruppe daraus mit Soldaten, die eine Leiter hinaufsteigen, ist der schönste Beweis dafür, wie Giulio Romano, die Compositionsprincipien Raffaels weiterbildend, seine Compositionen in einer freien Symmetrie schafft, die, ohne von der Antike abhängig zu sein, an reifer Schönheit mit ihr wetteifert (Tafel XXVI). Der Gegenstand selbst ist aus Livius XXVI, 44 genommen.

5. »Scipion qui donne la couronne murale à deux soldats qui étaient montés les premiers sur les murailles de Carthage«. Dazu ist mir kein Stich bekannt. Giulio wiederholte aber diese Scene in einer anderen Reihe von Tapetencartons, auf die ich später zu sprechen komme.

6. »Scipion, dans son tribunal, qui rend une jeune dame au prince des Celtiberiens, nommé Lucius, son fiancé, laquelle lui avait été amenée aprés la prise de Carthage.« E. Müntz publicirte, offenbar in Beziehung auf diese Darstellung, in seiner Histoire de la Tapisserie einen Stich P. S. Bartolis, der uns Scipio zeigt, vor seinem Zelte sitzend, um ihn Kriegsleute versammelt. Zwei Krieger führen ein Mädchen vor Scipio, andere schleppen Kostbarkeiten herbei. Diese Darstellung bezieht sich auf die Stelle im 50. Capitel des XXVI. Buches des Livius: »Jetzt führten die Krieger eine Jungfrau vor ihn, von so ausnehmender Schönheit, dass sie, wo sie ging, Aller Augen auf sich zog.« Von Marco Dente (Bartsch XV, p. 30, 3) haben wir einen Stich, den auch Thode (II, 52) irrthümlich »Die Grossmuth des Scipio« benennt. Er stellt Scipio lorbeerbekränzt, auf seinem Stuhle sitzend, dar, umgeben von den Führern und Soldaten seines Heeres, wie er von einer Frau, die noch andere begleiten, die Stadtschlüssel empfängt. Drei Männer knieen vor Scipio und überreichen ihm Gefässe mit Schätzen. Im Hintergrunde sieht man das Lager und im Mittelgrunde links das Stadtthor, aus dem ein Mann mit einer prächtigen Vase auf der Schulter heraustritt. Bezeichnet ist der Stich: »Aurum quod redimenda captiva virgine parentes | attulerunt Luccio sponso tradit Scipio. Romae excd. Ant. Sal. 1542.« Mit dieser Inschrift ist als der Gegenstand des Stiches die bekannte, schon früher erwähnte Erzählung der sogenannten »Grossmuth des Scipio« genannt, die Livius im 50. Capitel des XXVI. Buches mit folgenden Worten erzählt: »Darauf wurden die Eltern und Verwandten der Jungfrau gerufen. Diese fingen an, den Scipio zu bitten, weil ihnen die Jungfrau unentgeltlich zurückgegeben wurde, zu deren Lösung sie eine ziemliche Summe Goldes mitgebracht hätten, letzteres als Geschenk von ihnen anzunehmen, und versicherten, sie würden sich ihm dadurch nicht minder verpflichtet fühlen als dafür, dass sie die Jungfrau unverletzt zurückerhielten. Scipio versprach, weil sie so dringend bäten, die Annahme des Goldes, liess es vor sich hin legen, rief den Allucius herbei und sprach: ‚Zu dem Brautschatze, welchen du von deinem Schwäher erhalten wirst, kommt von mir noch diese Hochzeitsgabe', hiess ihn das Gold nehmen und als Eigenthum behalten.« Die Darstellung des Stiches stimmt nicht mit dieser Erzählung; denn weder ist Allucius auf dem Bilde zu sehen noch die Verwandten der Braut und diese selbst wäre nur unter



Fig. 1. Das Fest des Scipio von Giulio Romano.
[illegible]

der Jungfrau mit den Stadtschlüsseln zu verstehen, was gar nicht zur Erzählung passen würde. Vielmehr scheint mir dieser Stich die Uebergabe einer Stadt, vielleicht auch Neu-Carthagos, darzustellen und ist möglicherweise nach einem Entwurf gemacht, der in den Tapeten nicht zur Ausführung gekommen ist. Die Inschrift auf dem Stiche würde wohl wenig zu bedeuten haben, da sie ja vom Stecher gedankenlos hinzugefügt sein könnte. Ganz aber der Erzählung entsprechend ist die Federzeichnung in der Albertina (Suppl. Ecole Rom. Nr. 407). Scipio sitzt vor seinem Zelte auf dem Throne, auf dessen Stufen vor ihm Allucius kniet. Rechts von Scipio steht die Braut des Celtiberers in züchtiger Haltung, hinter ihm die Lictoren und Bewaffnete, im Vordergrunde links ein Hoherpriester. Zwei Soldaten bringen Gefässe mit Kostbarkeiten, Volk drängt sich hinter Allucius, rechts im Vordergrunde wieder Bewaffnete, von denen einer ein Feldzeichen trägt, im Hintergrunde das Lager. Alle diese drei Darstellungen zeigen uns wieder auf das Genaueste das Studium der Trajanssäule. Die Art, wie Scipio sitzend dargestellt ist, die Haltung des knieenden Allucius, das Lager abermals, findet sich fast genau so wieder auf den Reliefs.

7. »Corbis et Orsua, seigneurs espagnols, qui combattent en présence de Scipion, après les jeux, pour terminer le différend pour la royauté.«

8. »Scipion et son lieutenant, avec les rois Maudonius et Iudibilis qui s'étaient mis du parti des Romains, conférant entre son armée et celle d'Asdrubal qui s'était campée sur un tertre élevé«.

Zu den unter Nr. 7 und 8 beschriebenen Scenen sind keine Stiche vorhanden.

9. »Scipion assis, accompagné de la Victoire qui le couronne et qui pardonne à des prisonniers espagnols faits à la bataille contre Asdrubal, lesquels il renvoie avec des présents; au-dessus de sa tête une inscription portée par deux anges, où est ecrit: Romani ducis clementia, clementis et urbis excidio compensata«. Diese Tapete wurde von dem Meister TIHΣ. (Bartsch XV, p. 513, 3) gestochen. Scipio sitzt in der bekannten Weise wieder auf seinem Faltstuhl, hinter ihm eine Victoria mit Kranz und Palme. Er streckt die Hand gegen die Gefangenen aus, die von einer Schaar von Reitern und Fusssoldaten vor ihn gebracht werden, während er sich zugleich gegen seine Soldaten wendet. In der Mitte des Vordergrundes liegt ein Helm und ein Schild, ein Hund sitzt auf letzterem. Krieger mit Fahnen und Feldzeichen erfüllen den Hintergrund. Einfluss der Antike verräth hier wieder die Gruppe des Scipio und der Victoria, wie sie in ähnlicher Weise mehrmals auf den Reliefs des Constantinsbogens vorkommt, sowie das Herbeischleppen der Gefangenen. Nach der im Bull. des com. roy. 1877 gegebenen Beschreibung hat sich dazu die Tapete erhalten. Es werden uns aber noch angegeben als darauf dargestellt: »Deux génies volant dans les airs tiennent une sorte de pomme, portant cette inscription: Romani — Ducis clementia — clementis et — urbis excidio — compensata«, gleich dem citirten Inventar; auf dem Stiche fehlen sie jedoch.

10. »Syphax qui fait manger Astrubal et Scipion avec lui, qui étaient venus rechercher son alliance.« Dazu befand sich der Carton im Besitz von Debusscher, kam nachher an Mme. Chavagnac und ist seit ihrem Tode verschollen.

11. »Le festin que Scipion donne aux tribuns romains qui avaient été envoyés en Sicile pour examiner sa conduite.« Dazu befindet sich der Stich unter denen der Schule von Fontainebleau (Bartsch XVI, p. 349, 28; vgl. Figur 1). Es ist in einem Saale, dessen Decke von Säulen, zwischen denen Festons hängen, getragen wird, eine Hufeisentafel aufgestellt, an welcher römische Krieger schmausen. Diener tragen Speisen zu, Knaben schenken Wein ein. Im Vordergrunde links steht ein grosser, reich verzierter Candelaber, auf dem eine Flamme brennt. Um ihn sind Musikanten versammelt, ein Krotalenschläger, ein Syrinxbläser, ein Knabe mit einem Muschelhorn und ein Lautenspieler, vor dem zwei Kinder stehen; auch im Hintergrunde sieht man Musikanten. Der Gegenstand ist aus Livius XXIX, 22 genommen.

12. »Conférence de Scipion et d'Annibal, entre leurs deux armées.« Diese hat Marco Dente gestochen (Bartsch XV, p. 30, 5). Durch die Mitte des Bildes strömt ein Fluss, dessen Gott links im Vordergrunde in den Wellen dargestellt ist, bekränzt, sitzend, in der Linken einen Zweig, die Rechte auf ein Meerungeheuer gestützt, neben ihm in den Fluthen ein zweites. Zwei Delphine tummeln sich

in den Wogen. Am diesseitigen Ufer steht Scipio in Begleitung zweier Fahnenträger und zweier Knaben, die ihm seine Waffen halten; ihre Kleider sind in sonderbarer Weise mit Akanthusblättern verziert. Auf dem Ufer gegenüber hat Hannibal mit den Führern seines Heeres Halt gemacht; auch ihm hält ein Knabe die Waffen. Hinter Hannibal stehen in Schlachtordnung fünf Kriegselephanten, die Thürme mit den Bewaffneten auf dem Rücken, von ihren Führern gehalten. Feldzeichen werden vorgetragen, alle in der schon besprochenen Form des Drachen. Den noch freien Hintergrund erfüllen Reitercolonnen. Bezeichnet ist der Stich: »Scipio et Hannibal coloquuntur. Excudebat Ant. Salamanca 1541.« Der Gegenstand der Darstellung ist aus Livius XXX, 29 und 30, genommen. Der Teppich ist erhalten.

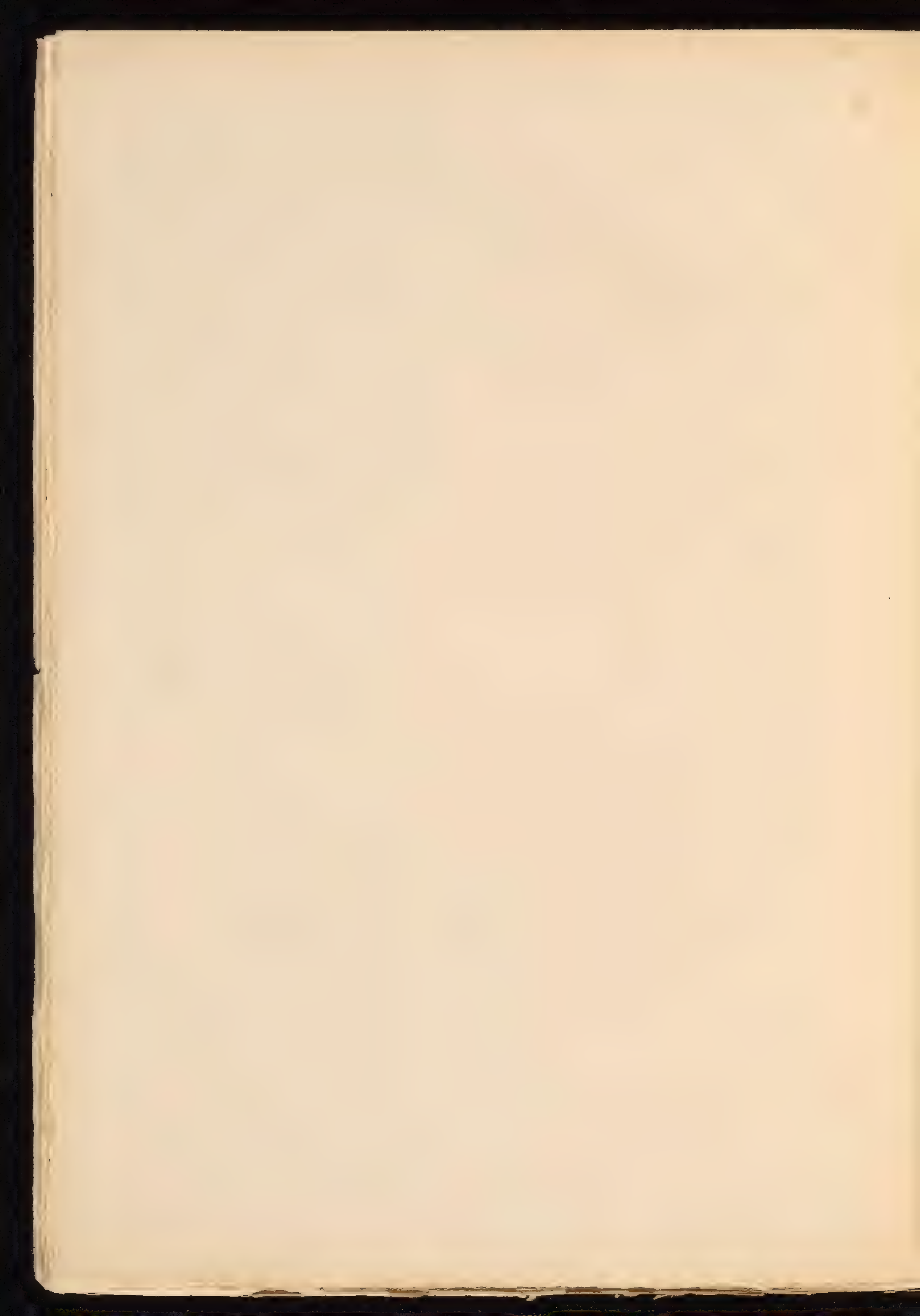
13. »La bataille de Scipion et d'Annibal.« Zu dieser Darstellung war noch bis in die jüngste Zeit der Carton erhalten, ist aber mit den anderen der Mme. Chavagnac jetzt verschollen. Es ist daher nicht auszumachen, inwieweit mit ihm die Zeichnung in der Albertina (Suppl. Ecole Rom. Nr. 405) übereinstimmt; denn aus dem blossen Titel des Inventars lässt sich für die Feststellung der Composition wenig gewinnen. Mit der Feder gezeichnet, laviert und weiss gehöht, stellt die Zeichnung in der Albertina eine höchst bewegte Schlacht dar. Im Vordergrunde sehen wir Gefallene den Boden bedecken. Ueber sie hinweg stürmen Reiter und Fusssoldaten gegen ein Carré von Kriegselephanten, aus deren Thürmen Bogen- und Wurfschützen ihre Geschosse schleudern. Der zweite Elephant rechts trägt in seinem Thurme Spielleute. Links hat sich die Schlacht schon zum Vortheil der Römer gewendet; ein Kriegselephant der Karthager hat vor den anstürmenden Kriegern, die mit Fahnen und Musik geschlossen vorstürmen, Kehrt gemacht und sich gegen seine eigenen Leute gewendet. Wenn wir noch einen Zweifel hätten, dass hier die Schlacht bei Zama gemeint ist, so würde er durch diese Scene zerstreut werden. Sie ist direct nach Livius' Schilderung dieser Schlacht entworfen: »— von den Römern schmetterten die Trompeten und Hörner und ward ein solches Feldgeschrei erhoben, dass die Elephanten gegen ihre eigenen Leute umwandten, besonders auf dem linken Flügel gegen die Mauren und Numidier.« — Diese hat Giulio richtig als Reitervolk dargestellt.

Nun folgen neun Tapeten mit den Darstellungen des Triumphes des Scipio. Livius (XXX, 45) gab auch hier die allgemeine Grundlage. »Nachdem der Friede errungen war zu Wasser und zu Lande, schiffte er sein Heer ein und fuhr hinüber nach Lilybäum in Sicilien. Von da schickte er einen grossen Theil seiner Truppen zu Schiffe weiter, er selbst kam durch das über den Frieden nicht minder als über den Sieg erfreute Italien, dessen Städte nicht nur zu ehrenvollem Empfange ihm entgegenströmten, sondern wo auch die Landleute in Schaaren die Strassen besetzt hatten, nach Rom und zog im glänzendsten aller Triumphe ein in die Stadt.« Dass Giulio diesen Triumph auf neun Darstellungen ausdehnte, ist so recht im Geiste der ganzen Renaissance begründet, welche diese Form des Schaugepränges zu einer ihrer Lieblingsvorstellungen gemacht hatte und vor Allem bei einem Triumphe des Scipio, der an sich schon der Liebling jenes Zeitalters war.

Er beginnt mit Nr. 44 des Inventars: »La première pièce du triomphe de Scipion, où paraissent des éléphantes sur un desquels il y a un lion; et à un des coins de la dite pièce une inscription: Divi Scipionis victoriarum et spoliorum copiosissimus Triumphus.« Mit dieser Beschreibung stimmt so treffend ein Stich Ben. Stefanis, dass kein Zweifel sein kann, dass wir in ihm die Composition erhalten haben. Er ist bezeichnet: »Giulio Romano juventor. Benetto Stefani e fac.« Priester führen Opferthiere, Stiere und einen Widder. Der eine trägt ein Kästchen in der Hand, der andere eine Patere. Ein Opferdiener führt den Stier. Neben ihnen schreiten Kameele und Elephanten, auf den einen von diesen ist ein Löwe gesprungen. Ein Flügelknabe und eine Alte bemerkt man ganz im Hintergrunde. Eine Zeichnung zu dem oberen Theile der Composition von Giulio Romanos Hand, natürlich im Gegensinne, befindet sich in der National-Galerie in Pest.

15. »La suite du triomphe, où sont représentés plusieurs joueurs de buccine, avec des étendards et des soldats qui portent des faisceaux et signes militaires qui passent au milien de deux grandes figures de bronze.« Der Carton dazu befindet sich im Louvre und ist von Reiset unter Nr. 264 beschrieben, der einzige, der uns noch erhalten ist.





16. »Suite du triomphe. Dans le fond on voit les deux chevaux placés devant la porte de Monte Cavallo à Rome.« Durch diese Rossebändiger des Monte Cavallo wird als ganz sicher in diese Reihe gehörend ein Stich des »Giovanni Dughet« bezeichnet, der gewidmet ist: »All' Illmo Sig^{r} Mio e Padron oss^{mo} il sig^{r} de Vignier D. D. D.« Ein Zug von Reitern, eröffnet durch vier Standartenträger zu Pferde, wieder mit dem bekannten Thierfell um Haupt und Schultern, durchzieht das Bild. Im Vordergrunde rechts eine Gruppe von Zuschauern. Links steht neben einem Baume eine Frau. Im Hintergrunde sieht man, wie schon bemerkt, die Rossebändiger. Nach der im Bull. des com. roy. 1877 unter Nr. 4 gegebenen Beschreibung hat sich auch diese Tapete erhalten unter den im Besitze des Prinzen Chimai Caraman befindlichen; denn es wird dort im Vordergrunde eine Frau beschrieben, die sich an einen Baum hält, wie sie gerade unser Stich zeigt.

17. »Suite du triomphe. Dans le fond sont des spectateurs et spectatrices, au dessus desquels est un dais vert.« Vielleicht besitzen wir auch diesen Teppich noch, wenn wir ihn auf den in Bull. des com. roy. 1877 unter Nr. 5 folgendermassen beschriebenen des Prinzen Chimai Caraman beziehen dürfen; »Suite de Cortège: hommes, femmes et enfants, prisonniers exposés aux insultes et aux mauvais traitements des Romains et défilant devant un superbe portique couvert de spectateurs.« Damit würde ein Stich des Giorgio Ghisi (Bartsch XV, p. 413, 68) übereinstimmen. Dieser ist bezeichnet: »Julius Romanus inventor. Georgius Mantuanus fecit.« In den Nischen der mit Zuschauern besetzten Säulenhalle stehen Götter- und Heroenstatuen. Ein Zug von Gefangenen wird einhergeführt, in dem einer der Gefangenen von einem römischen Soldaten verspottet wird. Durch eine Art Triumphbogen, durch welchen der Zug eingezogen ist, bewegen sich Musikanten, gebogene Hörner blasend.

18. »Suite du triomphe, dans laquelle deux personnes entr'autres, portent chacune un écritoire à la main.«

19. »Suite du triomphe, où les deux rois de Numidie sont menés en triomphe, en haut de laquelle pièce est écrit: Romanos rerum dominos sic regna fatentur.«

20. »Suite du triomphe, où le roi Syphax est mené prisonnier avec un écriteau attaché à un arbre où est écrit: Olim meminisse juvabit.« Auch dieser Teppich wäre uns nach der Beschreibung des Bull. des com. roy. 1877, Nr. 6 erhalten. »Cavaliers romains, les uns entourant et maltraitant Syphax, les autres portant des trophées de victoire. Un écriteau placé sur un arbre porte, retournée cette inscription: Olim meminisse juvabit.« Ein Stich davon ist mir nicht bekannt.

21. »Suite du triomphe. Scipion dans un char, accompagné de 4 figures de victoires qui portent chacune une couronne.«

22. »Suite du triomphe. Scipion entre dans le Capitole.« Diese Tapete ist gleichfalls erhalten nach der Beschreibung des Bull. des com. roy. 1877, Nr. 3: »Le triomphe de Scipion. Une partie du cortége dans lequel plusieurs personnages portent des vases précieux et d'autres emblemes de la victoire, monte au Capitole. Au bas, au coté droit de la tapisserie, on lit ces mots: Libera delecta Cartagine — Roma triomphat — signa refert patrio — Scipio porta Iovis.«

Von den zwei neuen Gegenständen der kleineren Teppichfolge glaube ich nur den einen nachweisen zu können, den Reiset unter Nr. 9 des Inventars aufführt. Der dazu gehörige Carton, unter dem Titel »Débarquement en Afrique«, gehörte Debusscher und ist jetzt verschollen. Seine Composition vermuthe ich aber in dem von G. B. Mantovano gestochenen Schiffskampf (Bartsch XV, p. 383, 20), bezeichnet: »G. B. Mantuanus 1538.« Die Schiffe sind aufeinander gestossen und über ihre Borde hinweg ist ihre Bemannung handgemein geworden. Eine Barke ist an ein grosses bauchiges Schiff herangefahren und in dieses treibt einer von der Bemannung des Bootes Keile, um es leck zu machen. Links im Vordergrunde sieht man in wilder Verschlingung Hippokampen als Gespann an dem leeren Wagen des Neptun, eine antikisirende Composition, die Giulio Romano in reifer Kraft, nicht mehr als einen Nachahmer sondern als einen Fortsetzer der antiken Kunst zeigt (Tafel XXVII). Der Kampf setzt sich auf dem Festlande fort, in dessen Felsen wir einen Wassergott mit Schilfrohr und Urne gelagert sehen. Wir können in dieser Composition der Bauart nach zwei Arten von Schiffen unterscheiden. Die einen erinnern an die römischen, sowohl in ihrem Ruderwerk als auch in dem Schnabel zum Rammen; nur

dass sie Giulio in phantastischer Weise geschmückt und ihnen so ein etwas sonderbares Aussehen gegeben hat. Die anderen, bauchigen Schiffe mit ihrem hochgeschwungenen, verzierten Schnabel erinnern an ein Bruchstück eines Hochreliefs aus griechischem Marmor mit der Darstellung eines heroischen Schiffskampfes (Arch. Ztg. 1866, tav. CCXIV). Dieses Relief, das sich jetzt in Venedig befindet, stammt aus der Sammlung des Cardinals Domenico Grimani und war noch in Rom, als Giulio daselbst lebte. Eine Erinnerung an den in das Schiff steigenden Krieger des Reliefs gab Giulio vielleicht Anlass zu der Gruppe rechts, wo ein Soldat seinen nackten Kameraden zu sich ins Schiff zieht. Die Nacktheit spricht schon dafür, da ja alle anderen Soldaten gerüstet sind, bis auf die Gruppe, in der ein Krieger sein Knie auf den Nacken eines Ueberwundenen gesetzt hat und mit seinem Schwerte zum Streiche ausholt, eine Gestalt, die bis auf die Bewegung des Zuschlagens eine unverkennbare Nachahmung des bekannten Typus des Herakles, der die Hindin bezähmt, ist.

Dasselbe Inventar führt uns dann noch eine Reihe von Teppichfolgen auf, die in ihrer Erfindung dem Giulio Romano zugehören, darunter: »le Ravissement des Sabines en 5 pieces de 28 aunes.« E. Müntz bezieht hierauf ein Gewebe gleichen Gegenstandes in Längenformat, das sich in der Sammlung des Regenten befand und von Giulio Romano war. Mit ihm befanden sich daselbst noch drei andere Gewebe in Längenformat, darstellend: »La vertu de Scipion, les Recompenses militaires & le Siège de Carthagéne.« Diese Gegenstände finde ich nun behandelt in einer Reihe von sechs Cartons, die schon durch ihr Format anzeigen, dass sie zu den erwähnten Teppichen gehören müssen. Wo sie sich heute befinden, kann ich nicht angeben; ehemals befanden sie sich im Cabinet des Herzogs von Orléans und sind von Nicolas H. Tardieu und Philippe Simonneau gestochen worden. Zur antiken Kunst haben sie keine besonderen Beziehungen; doch lassen einige von ihnen einen engeren Anschluss an die antiken Quellenstellen erkennen.

Im Raub der Sabinerinnen, gestochen von P. Simonneau, wird vor dem Götterbilde des Neptun das Opfer vollzogen mit Beziehung auf die Stelle im 9. Cap. des I. Buches des Livius: »ludus ex industria parat, Neptuno equestri sollemnis —.«

2. Der Friede zwischen den Römern und Sabinern, gestochen von P. Simonneau (Livius I, 13).

3. Coriolan und die römischen Frauen, gestochen von N. Tardieu.

Die drei folgenden Darstellungen wiederholen Scenen, die Giulio in der schon betrachteten Reihe von Tapeten mit der Geschichte des Scipio Africanus behandelt hatte.

4. Die Einnahme von Karthago nova, gestochen von N. Tardieu. Die Soldaten rennen mit Sturmgeräth gegen eine Stadt, die heftig vertheidigt wird. Links eine Abtheilung hinter ihren Schilden verschanzt, gleichsam als Reserve aufgestellt. Vor ihnen wird mit einer Katapulte geschossen. Eine der stürmenden Abtheilungen biegt rechts vor der Mauer ab und geht durch ein Wasser, vielleicht mit Bezug auf die Stelle im XXVI. Buch des Livius, Cap. 45, wo gesagt wird, dass Scipio die Stadt umgehen liess durch eine Schaar, die ihren Weg durch die Sümpfe nahm, um die Mauer von der anderen Seite, wo die Stadt von Vertheidigern entblösst war, zu ersteigen.

5. Scipio vertheilt die Mauerkronen. Ein Gegenstand, dessen Composition sich in der grossen Folge der Scipiodarstellungen nicht mehr nachweisen lässt. Er ist aus dem 48. Cap. des XXVI. Buches des Livius genommen. Scipio sitzt vor seinem Zelte inmitten seiner mit Gefangenen und Beutestücken beschäftigten Soldaten und setzt zwei vor ihm knieenden Kriegern, den Hauptleuten Quintus Trebellius von der vierten Legion und Sextus Digitius von den Seetruppen, Kränze auf das Haupt. Aus der Stadt im Hintergrunde des Bildes bewegt sich gegen Scipio zu ein langer Zug von Gefangenen.

6. Die Enthaltsamkeit des Scipio, gestochen von N. Tardieu. Sie unterscheidet sich wenig von der schon beschriebenen Zeichnung in der Albertina.

Eine der herrlichsten Teppichfolgen, die auch etwas an die Scipiodarstellungen erinnert, ist der Cyklus der als Fructus belli bezeichneten Tapeten, die nach Giulios Cartons im XVI. Jahrhundert in Brüssel ausgeführt wurden. Es sind acht Scenen. Ein Exemplar befindet sich im Garde-meuble zu Paris, drei Cartons dazu, wie schon erwähnt, im Louvre (Reiset, Notices, Nr. 261, 262, 263). Zwei Exemplare dieser Folge sind heute im Besitze des österr. Kaiserhauses. Nach dem Inventar LXII im

II. Bd. der Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, das mit dem von Reiset (p. 246) aufgeführten stimmt, zeigen die acht Stücke jeder eine von zwei Genien getragene Tafel über der Composition mit der Inschrift: »Fructus belli.« Sie tragen das Brüsseler Fabrikszeichen und das Monogramm der Tapissiers. Im IV. Bd. der Jahrbücher sind sie in Heliogravuren reproduciert. Nur im Allgemeinsten zeigen sie die Einflüsse der Antike in Tracht und Bewaffnung, wie ich dergleichen eingehend beim Triumph des Sigismund besprochen habe.

Im selben Zimmer, in dem sich der Triumph Sigismunds befindet, hatte Giulio an der Decke Caesar dargestellt, wie er die Briefe des Pompejus verbrennen lässt (gestochen Maître anon. de l'école de Fontainebleau: Bartsch XVI, 48, p. 395, zugeschrieben A. Fantuzzi). Caesar, lorbeerbekränzt, sitzt auf einem Faltstuhl inmitten der Lictoren und befiehlt einem Soldaten, das Kästchen mit den Briefen in das neben Caesar brennende Feuer, welches von Soldaten angefacht wird, zu werfen. Hier kann ich nur im Allgemeinen den Einfluss der Antike erkennen. Die literarische Quelle für diese Darstellung mag vielleicht Caesar selbst oder Appian II, 64, oder Sueton 30, 35, 75 etc. gewesen sein. Ebenfalls nur im Allgemeinen beeinflusst sind vier Scenen aus der römischen Geschichte, welche Giulio in einem Zimmer nahe der Grotta malte. Es sind: Erstens Cincinnatus zum Dictator erwählt. Zweitens Horatius Cocles, welcher nach der Vertheidigung der Brücke durch den Tiber zurückschwimmt[1] (Valer. Max. III, II, I). Hier sieht man die Brücke in der Mitte durchgebrochen, Arbeiter noch mit ihrem Abbrechen beschäftigt. Ihnen gegenüber die Feinde; Horatius mit Schild und Schwert in den Händen schwimmt in den Wellen. Sonderbarerweise hat Giulio den pons sublicius nicht aus Holz gebildet sondern als einen massiven Steinbau dargestellt. Die dritte Scene zeigt, wie die Karthager Regulus in ein mit Nägeln gespicktes Fass verschliessen (Valer. Max. IX, II).[2] Regulus liegt in einem grossen Fasse, in das drei Männer Nägel treiben; ein vierter trägt in einem Korbe solche zu; ein anderer ist im Begriffe, das Fass durch das Einsetzen des Bodens zu schliessen. Zuschauer, unter denen man auch einen Mann mit einer Standarte bemerkt, umgeben die Scene. Das vierte Bild zeigt den Richterspruch des Seleucus. Ein Stich Wenzel Hollars nach einem Bilde, das sich, wie der Stich angibt, bei Lord Arundel befand, wiederholt auf einer sechseckigen Bildfläche diese Geschichte. Seleucus sitzt, die Lictoren hinter sich, auf dem Richterstuhle. Neben ihm sieht man eine Frau mit dem Mädchen stehen, vor ihm seinen Sohn gebunden im Schoosse eines Mannes liegen, der im Begriffe ist, ihm die Augen auszustechen. Seleucus gebietet ihm Einhalt, indem er sich zugleich selbst ein Auge ausbohrt. Die von Giulio mit der Feder ausgeführte Zeichnung dazu befand sich im Besitze Sir Joshuas und wurde von C. M. M. gestochen.

VI.

Scenen aus der römischen Geschichte.

Ich wende mich jetzt zur Untersuchung einer kleinen Anzahl von Kupferstichen, die nach Giulios Entwürfen entstanden sind und uns noch einige Scenen aus der antiken Geschichte vorführen.

1. Gefangene werden vor einen römischen Feldherrn geschleppt (gestochen von G. B. Franco: Bartsch XVI, pg. 136, Nr. 54: Tafel XXXVIII).[3] Der Feldherr sitzt auf seinem Stuhle, um ihn seine Waffen, den Fuss auf den Helm gesetzt, das Scepter in der Hand, und streckt seine Rechte gegen die Gefangenen aus, die von Kriegern gewaltsam vor ihn geschleppt werden. Eine lavierte Tuschzeichnung, mit diesem Stich genau stimmend, befindet sich in der Albertina, dem G. B. Franco zugeschrieben (Scuola Venet. 149; vgl. Jahrbuch Bd. XII, S. CCXXVII).

Die Art und Weise, wie dieser Feldherr dargestellt ist, auf seinem Faltstuhl sitzend, lässt den nachhaltigen Einfluss, den die Triumphalreliefs auf Giulio genommen haben, wieder deutlich erkennen.

[1] Gestochen von Diana Ghisi: Bartsch XV, 34, p. 447.
[2] Gestochen von Henricus van Schoel.
[3] Als Medaillon im Palazzo del Tè gemalt.

Man vergleiche z. B. die Darstellung Trajans im Kriegsrath (Bartoli, Col. Traj., tav. 6, 33, 80). Die Victoria, die hinter ihm schwebend ihm den Kranz auf das Haupt setzt, findet sich in ähnlicher Weise auf dem Constantinsbogen (Bellori, Vet. arcus, tav. 28, 42, 46), während im Allgemeinen das Motiv der krönenden Victoria ein gewöhnliches Attribut der Feldherren auf Münzen ist. Das Vorführen der Gefangenen, das Motiv des vor dem Feldherrn Knieenden sowie das Herbeischleppen der Gefangenen kommt fast genau so vor auf den Reliefs des Bogens des Septimius Severus (Bellori, Vet. arcus, tav. 14).

2. Romulus und Remus (gestochen von Battista del Moro: Bartsch XVI, p. 194, 29, bezeichnet: »IVL. ROM. IN«, der zweite Etat noch mit dem Zeichen des Stechers B. M.): Im Vordergrunde die Wölfin mit den Zwillingen unter einem Baume, der über der Gruppe seine Aeste ausbreitet, rechts im Mittelgrunde der Gott Tiber, zusammengekauert, aus seiner Urne das Wasser giessend. Hinter ihm im Grunde wird schon mit dem Baue der Stadtmauer begonnen. Die Gruppe der Wölfin mit den Zwillingen, von Wenzel Hollar einzeln gestochen, bezeichnet: »W. Hollar fecit 1652, Julio Romano inv., ex Collectione D. Nicolai Lennieri«, klingt an Reliefs, wie sie Boissard III, 77 und 106, abgebildet hat, an, Reliefs, die sich auch im Codex Pighianus (Jahn 125, 140) finden. Ebenso findet sich die Gruppe auf Münzen, z. B. Babelon, Mon. de la Rép. Rom. I, p. 13, 20, 31 etc. Diese Composition könnte sich nach E. Müntz wohl auf die Geschichte des Romulus und Remus beziehen, die Giulio gleichfalls für Teppiche componirt hat. Ein Exemplar dieser Tapeten befand sich im Besitze Franz I., ein anderes im Besitze des Cardinals Hippolyt d'Este. Letzteres, von wunderbarer Erhaltung, soll sich nach Müntz heute bei Herrn Leon Gauchez befinden. Ebenso war ein Exemplar davon zu sehen beim »processo« Alexanders VII. »per le strade della Valle fino a Cesarini, dove il palazzo di quell sig. Duca si vedeva, tutto apparato di arazzi bellissimi, con le istorie di Scipione e Massimille e Romolo e Remo« (Cancellieri, Storia di solenni processi, p. 260).

3. Cloelia, die mit ihren Jungfrauen aus dem Lager des Porsenna flüchtet (gestochen Maître anon. de l'école de Fontainebleau: Bartsch XVI, p. 395, 49). Die Mitte des Bildes durchströmt der Tiber, dessen Gott, am Ufer links im Vordergrunde lang hingestreckt, in seinen Armen die Wölfin mit den Zwillingen und seine Urne haltend, offenbar eine Reminiscenz an die antike Statue des Tiber ist. Cloelia reitet mit einer Gefährtin auf einem Pferde, das von einem Mädchen am Zaume geführt wird, gegen den Fluss, in dem man zwei andere schwimmen sieht. Einige Mädchen sind bereits am jenseitigen Ufer angekommen und helfen ihren Genossinnen ans Ufer. Auf der feindlichen Seite zögern noch einige mit dem Uebergange. In deutlicher Beziehung auf das »nocturno tempore« des Valerius Maximus, an dessen Erzählung sich Giulio Romano hier hielt, sieht man links im Hintergrunde Soldaten bei ihren Zelten schlafen. Diese Darstellung findet sich in freier Weise umcomponirt auf einer Clairobscure des Andrea Andreani (Bartsch XII, p. 96, 5) mit der Aufschrift: »Maturino invent«, dem Monogramme des Holzschneiders und »1608 in Mantoua«. Alle Elemente finden sich wieder, jedoch neu verwerthet.

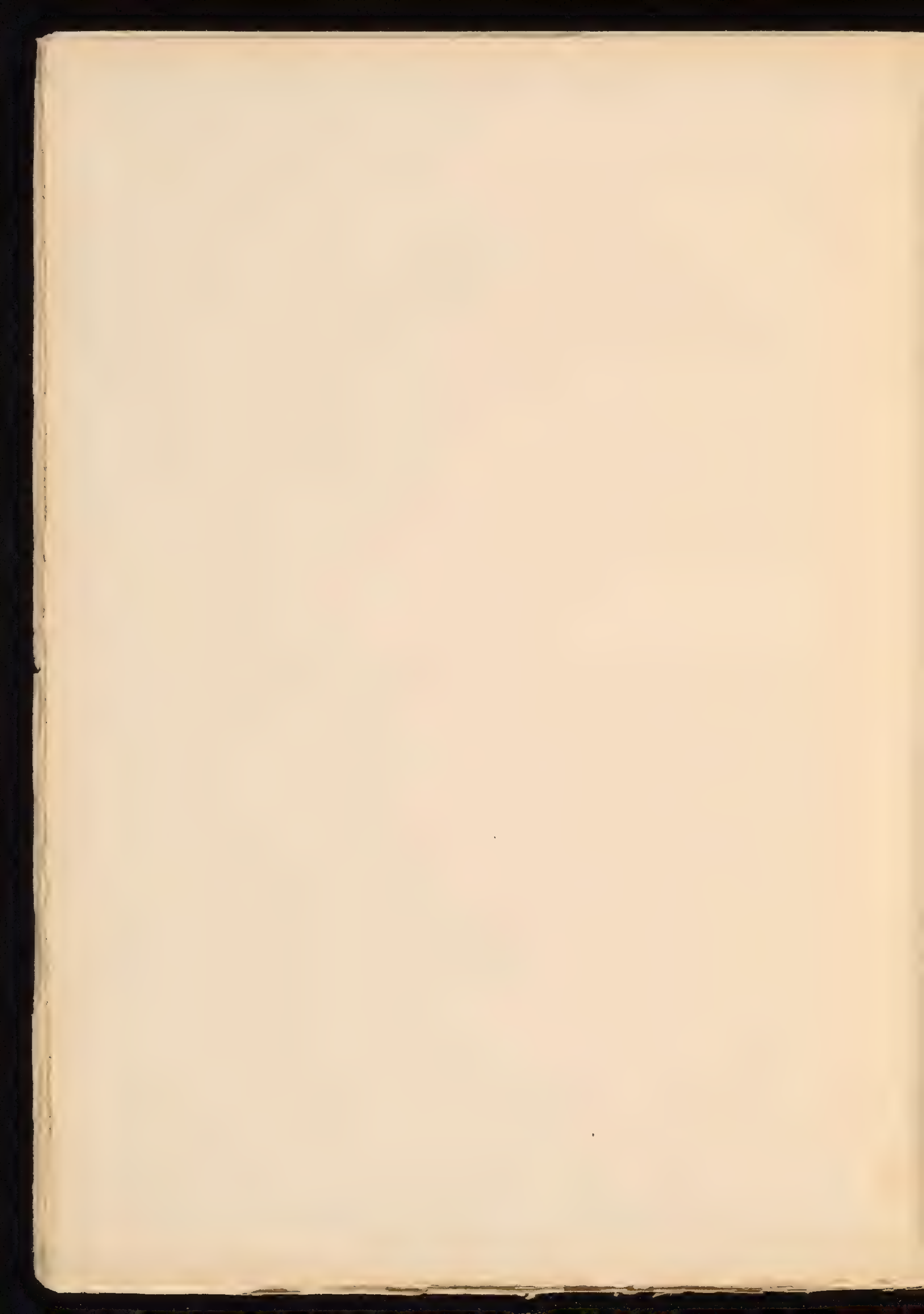
4. Kampf der Horatier und Curiatier (Stich aus der Schule Mark Antons, bezeichnet: »Ant. Salamanca exc. 1541«: Bartsch XV, p. 29, 2, nach einer von dem Stecher, wie die eingeritzten Umrisslinien beweisen, benützten Composition Giulio Romanos in der Albertina [Sc. Rom. 402], wie schon Thode, Die Antike etc. II, 70, mitgetheilt hat): In einem eingehegten Raume fechten vor im Kreise herumstehenden Zuschauern zwei Kämpfer mit gegen einander erhobenen Schilden. Zwei andere liegen ausgestreckt auf dem Boden, das dritte Paar hält sich umfasst und sucht sich mit den Dolchen beizukommen. Stimmt also nicht mit der Erzählung des Livius I, 25, nach der zuerst zwei Horatier fielen, der dritte überlebende aber dann alle drei Curiatier allein tödtete. Thode hat schon darauf hingewiesen, dass für die Mittelgruppe unzweifelhaft das Entellus- und Daresrelief im Lateran benutzt wurde, und fühlt sich versucht, in den zwei todten Kriegern eine Beziehung zu den ganz ähnlichen Statuen der Gallier in Neapel und Venedig zu erkennen (Clarac 871, 2216. 872, 2215). Diese Bemerkung Thodes ist nach meiner Meinung gewiss zutreffend; die Statuen haben nur dadurch, dass sie Rüstung und Kleidung bekamen sowie in die allgemeine Anordnung der Composition gebracht werden mussten,



GEFANGENE VOR EINEM FELDHERRN VON GIULIO ROMANO

AUSSCHNITT AUS EINEM STICHE DES G.B FRANCO

NACH DEM EXEMPLAR DER K K HOFBIBLIOTHEK IN WIEN



einige Veränderungen erfahren. Sie stammen aus der berühmten Antikensammlung des Cardinals Domenico Grimani, aus der, wie wir gesehen haben, Giulio schon einige Antiken gezeichnet hat.

5. Tarquinius und die Lucretia (gestochen von Giorgio Ghisi: Bartsch XV, 27). Tarquinius hat Lucretia auf ihrem Bette überfallen und sie, die sich seiner zu erwehren sucht, bei der Schulter gefasst, indem er gegen einen Sclaven weist, der, in der einen Hand eine Fackel, mit der anderen den Thürvorhang beiseite schiebt, um in das Gemach einzutreten. Ohne nähere Bezüge zur Antike.

VII.

Das Appartamento di Troja.

Treten wir nun in das Appartamento di Troja des Palazzo ducale zu Mantua, wo Figurino da Faenza, Ferma Guisoni und Rinaldo Mantovano Scenen aus dem trojanischen Kriege nach Giulios Entwürfen in Frescomalerei ausführten. Wir reihen ihre Betrachtung hier an, weil sich auch in ihnen eine ins Allgemeine gehende Beeinflussung durch die römischen Triumphalreliefs bemerkbar macht. Das fleissige Studium der antiken Monumente sowie die steigende Kenntnis der griechischen und lateinischen Classiker hatten schon ab und zu die Künstler zur Darstellung einzelner Scenen des trojanischen Sagenkreises angeregt; doch war Giulio Romano der erste, welcher den Gedanken fasste, in einem grossen Cyklus die Geschichte vom Untergange Trojas vor den Augen der Beschauer zu entfalten. Dass sein Werk nur eine lose Aneinanderreihung von Scenen blieb, bei deren Auswahl er nicht immer die bedeutendsten und wichtigsten Momente traf, ist die Schuld seiner mangelhaften Kenntnis des Homer. Die Ursache des Kampfes, das Parisurtheil und die darauf folgende Entführung der Helena, sowie die Einnahme der Stadt durch das hölzerne Pferd und die Bestrafung des Laokoon waren ihm aus der antiken Kunst und Vergil geläufig. Dazwischen aber lag der Kampf um Troja, bei dessen Darstellung er auf die Ilias als Quelle angewiesen war. Aus dieser hat er uns zwar Hauptmomente, wie den Kampf um die Leiche des Patroklos, dargestellt, auch Vulkan dem Achill neue Waffen schmiedend und Achill sich damit zum Kampfe rüstend; aber schon die ganze Stellung dieser Scenen zu den übrigen und ihre Anordnung im Raume zeigt, wie wenig sich Giulio ihrer Wichtigkeit bewusst war. Sein Hauptheld ist nicht der Pelide sondern Diomedes; die Quelle für die Kämpfe ein einziges, das 5. Buch der Ilias.

Giulio beginnt den Cyklus mit dem Auszug der Göttinnen auf den Ida zum Parisurtheil. Voran Hermes, in der einen Hand das Kerykeion, in der anderen den Preis der Schönheit, den Apfel, ziehen die Götter auf einem Wolkenpfade zur Erde herab. Hermes und Aphrodite, welche den Eros, der ihr wie ein Kind trippelnd folgt, an der Hand führt, haben festen Boden schon erreicht; ihnen folgt, noch auf Wolken wandelnd, Athene, sich gegen Hera umblickend, die, begleitet von ihrem Pfau, soeben durch das Wolkenthor tritt. Hermes sieht sich gegen die Göttinnen um und deutet mit der Hand gegen eine von Bäumen umgebene Felsgrotte, wo Paris, inmitten seiner Herde, den Kopf träumerisch in seine Hand gestützt, zu seinen Füssen den Hund, unter einem hohen Baume sitzt. Diese Darstellung ist unverkennbar unter dem Einflusse von Lucians 20. Göttergespräche entstanden. Das Umsehen des Hermes und seine Handbewegung erinnert unwillkürlich an die Worte, die er bei Lucian den Göttinnen zuruft: »Was hier vor uns liegt, ist Phrygien; denn ich erkenne bereits den Ida und den ganzen Gargarus und, irre ich nicht, sehe ich auch schon unseren Richter Paris in eigener Person.«

Und Aphrodite hat ihren Arm um Hermes' Taille gelegt, als spräche sie mit Lucian, schlau den Götterboten ausholend, wie es mit Paris' Herzen steht: »Sag' mir, ist er noch unverheiratet oder hat er schon eine Frau?«

In dem zweiten Bilde sehen wir Paris und Helena eilig in das Schiff steigen, in dem zwei Gefährten schon die Ruder ergriffen haben, bereit, vom Lande abzustossen. Im Schiffe selbst bemerkt man einen Korb und einen Krug und einen dritten Troer, der mit der Hand nach der Richtung der Abfahrt zeigt. Zwei Dienerinnen eilen gegen das Schiff mit Bündeln, in denen wir wohl die Kostbarkeiten ver-

muthen dürfen, die Helena aus Menelaos' Palast mit nach Troja nahm (gestochen von Diana Ghisi: Bartsch XV, 43). Ueber dem Schiffe, das mit Masken und einem Ornament von Delphinen verziert ist, schwebt ein Eros mit der Fackel.

Dann folgen die Kämpfe von Ilion, Diomedes, wie er dem Gespann der Söhne des Dares in die Zügel gefallen ist und mit seiner Lanze den Phegäus getroffen hat (Il. V, v. 19), der hinter Idäus vom Wagen sinkt. Dieser zückt die Lanze; doch schon erscheint in den Wolken Hephästos

»in schirmende Nacht ihn verhüllend, (v. 23)
dass nicht ganz ihm sänke der Greis in traurigen Jammer.«

Kämpfende schliessen sich an diese Gruppe (eine lavierte Federzeichnung Giulio Romanos dazu gestochen von Accacciati).

In der zweiten Hälfte des Bildes stösst Agamemnon mit beiden Händen dem Hodios den Speer in den Rücken

»zwischen die Schultern durch, dass vorn aus der Brust er herauskam« (v. 38).

Im Vordergrunde liegt ein Gefallener, in dem man wieder versucht sein könnte, einen der Gallier in Venedig zu erkennen (gestochen École de Fontainebleau: Bartsch XVI, 50, bezeichnet »1545«).

Die nächste grosse Kampfdarstellung zerfällt abermals in zwei Scenen: In der Mitte des Bildes auf seinem Viergespann Pandaros daherbrausend, einen Pfeil aus seinem Köcher nehmend, einer traf schon Diomedes »rechts an der Schulter« (v. 98). Sthenelos ist vom Wagen gesprungen und zieht ihm den Pfeil aus der Wunde (v. 111), während Diomedes mit erhobener Hand zu Athene fleht, die in den Lüften über ihm schwebt, dass sie ihm gebe, den Mann zu tödten, der ihn verwundet und jetzt frohlockend sich rühme, dass er nicht lange mehr das Licht der Sonne schauen werde (v. 118—120). Giulio Romano hat den Pandaros dargestellt, auf seinem Viergespann über Verwundete und die Leichen der Getödteten dahinsprengend, während er bei Homer als Bogenschütze zu Fuss kämpft. Erst als Diomedes, durch Athena geheilt, wieder im Felde raste, sucht Aeneas den Pandaros auf, um ihn zu sich auf den Wagen zu nehmen, damit sie vereint gegen Diomedes anrücken (v. 220). Zu dieser Scene befindet sich eine Federzeichnung Giulios in der Albertina (Suppl. Ecol. Rom. Nr. 400); eine zweite lavierte, etwas veränderte in Florenz hat S. Mulinari gestochen.

In der linken Hälfte wird ein Viergespann auf der Flucht von einem Krieger gelenkt, der sich nach seinem Gefährten umsieht, der getroffen vom Wagen sinkt und von einem auf dem Boden knieenden aufgefangen wird. Conte d'Arcos Stich ist mit »La fuga di Merione« unterschrieben, ich weiss nicht, mit Bezug auf welche Stelle. Unter dem Wagen des Pandaros liegt ein Todter, sein abgehauener Arm neben ihm, offenbar mit Beziehung auf die Stelle v. 76 ff.:

»Doch der Eumenid Eurypylos traf den Hypsenor,
Als er vor ihm hinbebte, verfolgt' und schwang in der Schulter
Rasch anrennend das Schwert und hieb den nervichten Arm ab.
Blutig entsank ihm der Arm ins Gefild hin; aber die Augen
Nahm der purpurne Tod in Besitz und das grause Verhängnis.«

Unter dem mit dem Schwert Bewaffneten ist also Eurypylos zu verstehen.

Dann stürmen Aeneas und Pandaros beide gegen Diomedes. Pandaros, ereilt durch den Speer des Tydiden, stürzt vom Wagen und Aeneas springt auf die Erde, um ihn zu schützen; doch stürzt er, getroffen von dem wuchtigen Steine, den Diomedes gegen ihn schleudert. Aeneas liegt auf der Erde, Diomedes steht vor ihm, zum Wurfe ausholend. Doch schon ist Aphrodite herbeigeeilt und deckt Aeneas mit ihrem strahlenden Obergewand (v. 315); mit der Linken sucht sie Diomedes abzudrängen. Phöbus im Strahlenkranz und Ares, wenn dieser gemeint ist, sind mit ihrem Viergespann herbeigeeilt, den Verwundeten zu entführen (v. 345). Ueber ihrem Gespann erscheint in den Wolken eine Gestalt, mit der Giulio vielleicht die Iris darstellen wollte, die herbeikommt, um Aphrodite aus dem Kampfgetümmel zu bringen, als sie Diomedes in seiner Wuth am Handgelenke verwundet hatte.

Ein Missverständnis einer Stelle müssen wir bei der sonderbaren Darstellung des Eros annehmen. Der Aphrodite, die über Aeneas ihr Obergewand breitet, fällt nämlich der kleine Eros kopfüber aus

dem Schooss. Aphrodite hatte Aeneas aus dem Kampfe getragen; doch Diomedes war ihr nachgeeilt und hatte sie verwundet. Dann heisst es: Laut wehklagte die Göttin und ἀπὸ ἕο κάββαλεν υἱόν. Als echter Künstler der Renaissance dachte Giulio natürlich bei dem Sohne der Aphrodite an Amor und so kam er zu dieser sonderbaren Darstellung.

Bis hieher hat sich Giulio Romano fast wörtlich an den Text des Homer gehalten. Bei dem Kampf um die Leiche des Patroklos (gestochen 1. von Diana Ghisi: Bartsch XV, 35, p. 447; 2. Ecole de Fontainebleau: Bartsch XVI, 15, p. 315; 3. Anon. Maître de l'Ecole de Fontainebleau: Bartsch XVI, 51, p. 396, untereinander in geringen Details abweichend) aber war es, wie wir gesehen haben, ein antikes Monument, das ihn beeinflusst hatte. Im Folgenden gab wieder Homer, doch nur im Allgemeinen, die Umrisse.

Thetis holt bei Vulkan die Waffen für Achill (gestochen von Cristof. Dall'Acqua, 1776). Vulkan sitzt vor seinem Treibstock, den Helm schmiedend; vor ihm steht Thetis mit dem Schilde (Il. XVIII, v. 468 ff.).

Achill rüstet sich zum Kampfe. Er hat den Arm in gewaltig ausfahrender Bewegung durch die Bande des Schildes gesteckt, den ihm seine Mutter hält (Il. XIX, v. 1 ff.).

Auf des Higinus 91. Fabel geht die Darstellung des Traumes der Hekuba (von Conte d'Arco irrthümlich »Traum der Andromache« genannt) zurück. Hekuba liegt auf einer reich geschmückten Kline, nur wenig verhüllt, den Kopf in die linke Hand gestützt. Hinter ihr sieht man aus einem Wolkenkranze einen Genius sich über sie beugen und die Fackel, aus der die Schlangen züngeln, ihr zwischen die Beine stellen.

Dann folgt der Bau des hölzernen Pferdes (Vergil, Aeneis II, v. 15—20). Links im Mittelgrunde steht auf Walzen das hölzerne Pferd, fertig gezimmert, auf seinem Sockel die Weihinschrift tragend:

»Danai Minervae Dono Dant.«

Es ist vollendet, nur hie und da legen Arbeiter noch die letzte Hand an. Hinter ihm sieht man das hölzerne Gerüste, das schon abgebrochen wird; zu Füssen des Pferdes eine kleine Gruppe: Minerva, mit Schild und Lanze, betrachtet das Pferd und neben ihr steht ein Mann (Epeios) mit dem Winkelmaass, der auf ihre Worte zu lauschen scheint. Rechts im Vordergrunde steigen eine kleine Bodenerhebung vier gerüstete, stattliche Krieger hinan, von denen der vorderste gegen die folgenden gewendet spricht, während er mit ausgestreckter Rechten auf das vollendete Werk weist. In ihnen haben wir wohl die Heerführer der Achäer zu erkennen.

Das folgende Bild zeigt uns die Bestrafung des Laokoon. Am Strande des Meeres vor einer Felsgrotte mit einem Götterbilde des Neptun werden Laokoon und seine zwei Söhne von den Schlangen umwunden, gegen die sie sich zu wehren suchen. Die Opferhandlung ist unterbrochen, der eben gefällte Stier liegt, das Beil im Nacken, vor dem Götterbilde. Der Vater hat die Schlange, die ihn in den Arm beisst, kräftig angepackt und sucht ihr mit einer Keule beizukommen. Der ältere Sohn streckt hilfeflehend seine Hand gegen ihn aus, während ihn die Schlange in die Weichen beisst; der jüngere, nur schwach von ihr umwunden, streift ihre Windungen vom Fusse. Der Stier mit dem Opferbeil im Nacken mag vielleicht unter dem Eindruck der Verse entstanden sein:

»qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit cervice securim
(Vergil, Aeneis II, v. 222 u. 223).

Von der Gruppe flieht ein Mädchen weg; zwei Jünglinge im Hintergrunde mit der Geberde des Entsetzens. Auf dem Meere sieht man die griechische Flotte gegen das Vorgebirge Tenedos segeln (v. 21) und in den Wolken zeigt sich Helios.

Im Zwischenraume der Decke stellte Giulio eine Götterscene dar, deren Sinn mir nicht klar wurde. Man sieht eine Göttin (Conte d'Arco nennt sie Venus) in den Armen des Zeus, der nackt erscheint, mit fliegendem Mantel. Ueber dieser Gruppe sitzt Juno; denn als solche charakterisiert sie ihr Pfau und der Regenbogen. Vor Zeus und der ohnmächtigen Göttin lagert in den Wolken Ganymed, den linken Arm auf seinen Mischkrug gelegt, in der Hand eine Schale, über ihm auf Wolken mit ausgebreiteten Flügeln sitzend der Adler. Davon getrennt zwei geflügelte weibliche Gestalten, von denen die

eine eine Posaune hält. Vielleicht wollte Giulio mit dieser Scene die Ankunft der von Diomedes verwundeten Aphrodite im Olymp darstellen; doch hat die Art, wie er sie darstellt, zu Homer keine Beziehung. Mit ihr schliesst der Cyklus der Sala di Troja.

VIII.

Das Märchen von Amor und Psyche.

Wir haben bei den antik-historischen und besonders bei den Gegenständen aus dem trojanischen Sagenkreise gesehen, wie neben dem Einfluss der antiken Monumente zugleich auch jener der Literatur parallel geht. Dies könnte uns nicht auffallen, wenn wir bedenken, dass die meisten dieser von Giulio behandelten Vorwürfe noch nicht Gemeingut der italienischen Künstler geworden waren und Giulio Romano sich daher eng an den Text seiner Quellen halten musste. Derselbe enge Anschluss an die Literatur lässt sich aber auch bei solchen Gegenständen aus der Mythologie verfolgen, welche die Phantasie der Künstler längst zu ihren Lieblingen erkoren hatte und deren Kreis zu Giulios Zeiten bereits durchlaufen war. Dies zeigt uns wieder deutlich, dass die Künstler der Renaissance mit den Schriftstellern des classischen Alterthums mehr als oberflächlich bekannt waren und bei ihren Schilderungen mit vollem Bewusstsein auf sie als Quellen zurückgingen. In erster Linie stehen dabei die Fresken in der Sala di Psiche. Dieses Werk gehört zu denen, die Giulio in Angriff nahm, unmittelbar nachdem er von Rom nach Mantua gekommen war. In Rom hatte er in der nördlichen Loggia der Farnesina schon denselben Gegenstand nach den Entwürfen seines Meisters gemalt und liess sich jetzt nicht wenig davon beeinflussen. Nur macht sich bei Giulios Compositionen eine grössere Abhängigkeit von dem bekannten Märchen des Apulejus, seiner Quelle, geltend als bei Raffael, der diesem freier gegenüberstand. Denn während Raffael bei der Auswahl seiner Scenen durchgehends den heiteren Grundton festhielt, hat Giulio mehr auf den dramatischen Kern des Märchens Rücksicht genommen und die ganze Folge der Scenen, wie sie Apulejus erzählt, zum Gegenstande seiner Darstellung gemacht: die Geschichte von dem Liebesleiden der Psyche.

Sich genau an den Gang der Erzählung haltend, beginnt er seine Schilderungen mit dem Opfer, das die Menschen der Psyche als irdischen Venus darbringen, schliesst daran die Befragung des Orakels und stellt den Zorn der Venus dar, die Cupido bittet, ihr volle Rache zu verschaffen und zu bewirken, dass das Mädchen von heissester Liebe zu dem niedrigsten Manne entbrenne. Amor aber verliebt sich in Psyche und entführt sie mit Zephirs und Neptuns Hilfe in sein Haus. Psyche ist nun in Amors Palast und lebt bei dem ihr unsichtbaren Liebesgotte. Von ihren böswilligen Schwestern verleitet, zweifelt sie an der geheimen Liebe und überrascht Amor im Schlafe. Dieser verlässt sie entrüstet und Psyche, die sich in ihrer Verzweiflung in die Fluthen des nächsten Flusses gestürzt hat, wird von den friedlichen Wellen an das blühende Ufer getragen, wo sich Gott Pan zu ihr gesellt und sie tröstet.

Bei diesen Scenen, die in die Achtecke der Decke vertheilt sind, war die Perspective »di sotto in su« so strenge durchgeführt, dass schon deshalb von einer formalen Anlehnung an die Antike nicht die Rede sein konnte.

Die eigentliche Leidensgeschichte der Psyche ist in den zwölf Lunetten dargestellt, welche die einschneidenden Kappen über einer ringsumlaufenden Corniche bilden, reich an reliefierten und vergoldeten Stuckornamenten.

Wir sehen Venus, die durch ihren Schwan von der Liebschaft ihres Sohnes erfahren hat, wie sie erzürnt Cupido, der auf seinen Bogen gestützt vor ihr steht, mit aufgehobenem Finger droht, ihren linken Arm aber um den Hals des Hymenäus gelegt hat, der mit Bogen, Pfeilen und Fackeln ausgerüstet ist. Der Göttin zur Seite stehen die Grazien. Diese Scene unterscheidet sich wesentlich von der bei Apulejus V, 29 geschilderten. Dort tritt Venus allein ihrem Sohne gegenüber, der krank an der Wunde im Hause darniederliegt, in ihrer Empörung vor der Thür schon laut schreiend. Giulio stellt sie aber in Begleitung der Grazien dar, gleichsam über Cupido Gericht haltend. Doch haben

wir, wie mir scheint, im Hymenäus mit seinem Bogen, seinen Pfeilen und Fackeln einen Bezug auf die Scheltworte der Venus:

»immo ut contumeliam magis sentias, aliquem de meis adoptaturam vernulis eique donaturam istas pinnas et flammas et arcum et ipsas sagittas et omnem meam supellectilem, quam tibi non ad hos usus dederam —,«

während die Grazien in dieser Scene, deren Apulejus keine Erwähnung thut, wie eine Reminiscenz an das bekannte Grazienmotiv in der Farnesina erscheinen.

Dann begegnet die erregte Göttin der Juno und Ceres. Venus mit einem Amor an der Seite bittet sie, ihr die flüchtige Psyche zu suchen. Leidenschaftlich spricht sie auf die beiden Göttinnen ein. Juno hat, ihren heiligen Vogel an der Seite, den Arm auf die Schulter der Ceres gelegt, die, mit einem Aehrenkranz das Haar geschmückt, ihr Scepter in der Hand hält. So bildet diese Scene eine Illustration der Worte des Märchens V, 31:

»Sic effata foras sese proripit infesta et stomachata biles Venereas. Sed etiam protinus Ceres et Juno continuantur, visamque vultu tumido quaesiere, cur truci supercilio tantam venustatem micantium oculorum coerceret?«

Inzwischen ist Psyche zum Heiligthum der Ceres gekommen und hat die Ackergeräthe, die von den Arbeitern liegen gelassen wurden, in Ordnung gebracht. Wir sehen sie, wie sie die Göttin, die ihr den Rücken kehrt, um Schutz anfleht. Sie kniet auf dem Boden, die Rechte voll Verzweiflung erhoben, mit der Linken auf einen Aehrenhaufen weisend, und bittet die Göttin unter Thränen, dass sie ihr gestatte, unter diesem wenige Tage sich verborgen halten zu dürfen, bis der Zorn der furchtbaren Venus verschwunden sei:

»Inter istam spicarum congeriem patere vel pauculos dies dilitescam, quoad Deae tantae saeviens ira spatio temporis mitigetur vel certae meae, diutius labore fessae quietis intervallo leniantur« (VI, 2).

Die Ackergeräthe hat sie an einer Herme zusammengetragen und aufgereiht. Letztere ist eine künstlerische Erfindung Giulios; Apulejus sagt nur:

»Erant et falces et operae messoriae mundum omnis — Haec singula Psyche curiose dividit, et discretius remota rite componit« (VI, 1).

Auch das Heiligthum der Ceres, ein von Säulen getragener Rundtempel, ist dargestellt und der Drachenwagen davor, bei dem Psyche die hartherzige Göttin beschwört:

»Per te frugiferam tuam dexteram istam deprecor, per laetificas messium caerimonias per tanta secreta cistarum, et per famulorum tuorum draconum pinnata curricula.«

Psyche versucht dann ihr Glück bei Juno. Mit flehend erhobenen Händen steht sie vor ihr, die auf ihrem von zwei Pfauen gezogenen Wagen ihr in den Wolken erscheint, den Regenbogen zur Seite (VI, 4):

»Ad istum modum supplicanti statim sese Juno cum totius sui numinis augusta dignitate presentat.«

Venus aber, müde ihrer Nachforschungen auf der Erde, hat sich in den Himmel begeben und bittet Jupiter, dass er Merkur aussende, um Psyche auszuforschen. Jupiter sitzt neben Juno auf dem Throne; er hat den Arm auf Ganymed gestützt, der den Adler an seine Seite zieht; Neptun hinter Juno. Vor ihnen erscheint, auf ihrem von vier Pfauen gezogenen Wagen sitzend, Venus und weist erregt zur Erde hinab, sowie Merkur, der, seinen Flügelhut auf dem Haupte, den Caduceus in der Hand, sich schon zum Gehen anschickt und nur mehr die entscheidenden Worte Jupiters abwartend auf diesen seine Blicke heftet. Jupiter hat die Hand erhoben und winkt Gewährung. Die künstlerische Ausgestaltung dieser Scene durch die theilnehmenden Personen ist wieder Giulios Werk; nur der von vier Tauben gezogene Wagen findet sich bei Apulejus erwähnt (VI, 6):

»De multis quae circa cubiculum dominae stabulant, procedunt quatuor candidae columbae et hilares incessibus picta colla torquentes jugum gemmeum subeunt.«

Das nächste Bild zeigt uns Merkur den Befehl Jupiters zur Ausführung bringen. Auf Wolken sitzend, fährt er zur Erde nieder, in der Linken seinen Caduceus, mit der Rechten das gebogene Horn

zum Munde führend, in das er mit Macht stösst. Bei der Einführung dieser Scenen, die Apulejus (VI, 8) nur durch die Worte andeutet: »Nec Mercurius omisit obsequium«, folgte Giulio dem Beispiele Raffaels, der in der Farnesina gleichfalls Merkur zur Erde fliegen lässt, die Botschaft an die Menschen zu bringen. Ein Vergleich dieser beiden Göttergestalten kann uns den Unterschied zwischen der Auffassung Raffaels und Giulios klarer machen als lange Untersuchungen: der Merkur Raffaels, aufrecht zur Erde schwebend und mit Freuden den Wunsch der göttlichen Aphrodite erfüllend; der Giulios, in wilder Eile auf Wolken sitzend, die Beine angezogen, im Herniedersausen die Trompete blasend, als ging es zum Kampfe. Eine solche Auffassung entsprach ganz dem rauheren Charakter Giulios, der sich auch nicht scheute, so gewaltthätige Scenen wie die Züchtigung der armen Psyche darzustellen (Ap. VI, 9):

> »At illae (Sollicitudo & Tristities) sequentes herile praeceptum, Psychem misellam flagellis afflictam et caeteris tormentis excruciatam iterum dominae conspectui reddunt.«

Psyche, zu Boden geworfen, wird von einer Alten und zwei jungen Mägden an den Haaren gezerrt, während eine Dritte die erwähnten Geisseln herbeibringt. Vielleicht mag ihm dabei auch die Stelle vorgeschwebt sein:

> »Et audaciter in capillos ejus inmissa manu, trahebat eam nequaquam renitentem.«

Die vier höhnenden Amoren sind wieder frei von Giulio dazugedichtet.

Und nun beginnen die Prüfungen der Psyche. Sie sitzt, das Gesicht weinend in die Hand geschmiegt, auf der Erde; zu ihren Füssen liegen eine Schaufel und ein Besen und steht ein Gefäss. Umgeben ist sie von kleinen Hügeln, auf denen es von Ameisen wimmelt. Venus hat ihr aufgetragen, einen Haufen von Samenkörnern, in dem Gerste, Hirse, Mohn, Erbsen, Linsen und Bohnen durcheinander gemengt sind, so zu scheiden, dass jede Getreideart einzeln zu einem Haufen zusammengetragen ist. Und Apulejus (VI, 10) erzählt:

> »Nec Psyche manus admolitur inconditae illi et inextricabili moli sed immanitate praecepti consternata silens obstupescit. Tunc formicula illa parva atque ruricola, cordata difficultatis tantae laborisque miserta contubernalis magni dei, socrusque saevitiam execrata, discursus naviter convocat. — Ruunt aliae superque aliae sepedum populorum undae, summoque studio singulae granatim totum digerunt acervum separatimque distributis dissitisque generibus e conspectu perniciter abeunt.«

Psyche holt die Wolle von den wüthenden Schafen (Ap. VI, 12). Wir sehen in Felsen gelagert einen Flussgott, mit dem einen Arm um den Felsen greifend, mit der Rechten, die durch die Steine herausgreift, eine Urne haltend, aus der das Wasser sprudelt. Auch die Barthaare des Gottes haben sich in Wasser verwandelt und rieseln über seinen Körper in das Thal. Hinter dem Flussgott erscheint Psyche, die Rechte auf eine Rasenbank gestützt, aufschauend zu der in den Lüften schwebenden Nymphe Arundo, die mit ausgestreckter Hand auf den Hain zeigt, an dessen Baumstämmen Psyche die goldene Wolle der Schafe finden wird, die man im Hintergrunde weiden sieht. Den Flussgott hat Giulio vielleicht zur Illustrierung der Worte:

> »fluvio praeterluenti rupisque longis, cuius imi gurgites vicinum fontem despiciunt,«

dargestellt.

Im folgenden Bilde sitzt Psyche am Fusse eines gewaltigen Felsens, von dem die trüben Wellen einer schwarzen Quelle fliessen, welche die stygischen Sümpfe bewässern und die heiseren Gewässer des Cocytus speisen (Ap. VI, 13 u. 14):

> »insistentem celsissimae illi rupi montis ardui verticem, de quo fontis atri fuscae defluunt undae, proximaeque conceptaculo vallis inclusae Stygias irrigant paludes et rauca Cocyti fluenta nutriunt.«

Zwei greuliche Drachen bewachen die Quelle:

> »dextra laevaque cantibus cavatis proserpunt et longa colla porrecti saevi dracones, inconnivae vigiliae luminibus addictis, et in perpetuam lucem pupulis excubantibus.«

Der Psyche aber ist in ihrer Noth der Adler des Jupiter zu Hilfe gekommen:

> »propansis utrimque pinnis«

und hat die widerstrebenden Wasser in das Gefäss geschöpft, das er jetzt Psyche übergibt.

Das nächste Bild zeigt uns Psyche in der Unterwelt, um für Venus von Proserpina die Büchse der Schönheit zu holen (Ap. VI, 20). Man sieht die Beherrscher der Unterwelt thronend, Pluto die Hand auf die Schulter seiner Gemahlin gelegt; neben ihm steht der mürrische Charon, vor Proserpina eine Furie, den wüthenden Höllenhund an sich ziehend und besänftigend. Demüthig ist Psyche vor die Göttin hingetreten, von ihr die Büchse zu empfangen; eine Furie, nackt, mit den Schlangen im Haare, eine grosse Schlange sich an ihr emporringelnd, steht hinter Psyche. Die Einführung des Charon, der Furien und des Hundes ist wahrscheinlich durch Apulejus' Schilderung von den Gefahren, die der Psyche in der Unterwelt drohen, angeregt: der Charon, dem sie den Fährlohn zu zahlen habe:

»Huic squalido seni dabis nauli nomine de stipibus, quas feres alteram,«

der Cerberus »tonantibus oblatrans faucibus«, dem sie die Brote zu geben hat, um ihn zu besänftigen.

Im 12. Lunettenbild sitzt Psyche zusammengekauert auf dem Boden, in der Linken die geöffnete Büchse, aus welcher der tödtliche Schlaf entwich und sie überwältigte. Doch Amor ist ihr schon zu Hilfe gekommen und berührt mit der Spitze eines seiner Pfeile ihre Schulter, um sie wieder ins Leben zurückzurufen (Ap. VI, 21):

»Psychen innoxio punctulo sagittae suae suscitat.«

Den Schluss bildet die Ehe Psyches und Cupidos an der Eingangswand des Saales, gestochen von G. B. Ghisi (Bartsch XV, 45), bezeichnet »Julius Ro. in. G · MF · 1574«, nicht ganz mit dem Originale stimmend. Auf einer zierlichen Kline sind Amor und Psyche gelagert, zwischen sich ein Kind haltend. Zu ihren Häupten steht auf dem Rand der Kline ein Amor, der über beide Kränze hält. Cupido hat die Hand über eine von einer Dienerin gehaltenen Schüssel ausgestreckt und eine zweite Dienerin, mit einem Aehrenkranz im Haar, giesst ihm aus einer Kanne Wasser darüber. Ueber die beiden sieht man in eine Landschaft hinaus, in welcher vor einem Götterbilde Faune mit einem Opfer beschäftigt sind. Möglicherweise ist diese Darstellung unter dem Einfluss der Schlussworte des Apulejus entstanden:

»Sic rite Psyche convenit in manum Cupidinis, et nascitur illis maturo partu filia, quam Voluptatem nominamus,«

als welche dann das Kind zu deuten wäre.

IX.

Scenen aus griechischen und lateinischen Dichtern.

Gleichfalls mehr oder minder abhängig von den literarischen Quellen sind noch folgende Werke Giulios:

Die Cartons zu Tapeten mit den Liebesabenteuern des Zeus. Es sind ihrer fünf an der Zahl, Tapeten scheinen aber nie darnach gewebt worden zu sein. In den Anmerkungen zu Vasari (V, 550, 1) wird angegeben, dass sich die Cartons im Louvre befanden und zur Darstellung brachten: Jupiter mit Juno, Alkmene, Danae, Jo und Semele. Nach Reiset (Notice etc., p. 248) beruht diese Nachricht auf einem Irrthum; denn sie haben niemals dem Louvre gehört. Sie waren Eigenthum des Regenten, der sie von Don Livio Odescalchi erwarb; mit der Sammlung des Palais Royal müssen sie nach England gekommen sein; doch erwähnt sie Waagen in seinen Kunstschätzen nicht. Alle fünf wurden jedoch gestochen, als sie sich noch im Besitze des Herzogs von Orleans befanden; und zwar der Carton mit Zeus und Semele von Bernard Lepicié, der mit Zeus und Alkmene von Nicolas Tardieu, Zeus und Danae von J. B. Pailly und Zeus und Jo von B. Lepicié. Sie lassen keine besonderen Einflüsse der Antike erkennen, wie es auch bei einem so allgemein gewordenen Gegenstand leichter zu erklären ist; nur das Motiv des sich an Zeus anschmiegenden Adlers, der ihn auf einigen Darstellungen fast zu tragen scheint, mag auf antike Reliefs zurückgehen.[1] Hingegen findet sich an Ovid eine Anlehnung

[1] Man vergleiche z. B. Beger, Herc. ethn. 29 (Cod. Pigh., 63) und Cod. Pigh. (Jahn, Nr. 23 und 38).

bei den Cartons Jupiter und Jo, nämlich an die Verse 595ff. des I. Buches der Metamorphosen. Ueber Jo erscheint in den Wolken, von Amoretten umgeben, Juno nach der Schilderung Ovids:

»interea medios Juno despicit in agros.«

Bei den übrigen Scenen aber verfährt Giulio ganz frei.

In der Albertina befindet sich dann noch eine alte Zeichnung nach einer Composition Giulio Romanos, die uns die Geburt des Bacchus, gleichfalls unter dem Einflusse von Ovids Dichtung, zeigt (Sc. Rom. 382; vgl. Jahrbuch, Bd. XIII, S. XXXIII): Semele ist todt hingesunken vor dem ihr in Flammen erscheinenden Zeus, der, in der Rechten den Blitz schwingend, mit der Linken den kleinen Bacchus aus dem Leibe der Semele zieht. Aus den Flammen um Zeus tauchen kettenrasselnde und das Feuer anblasende Gestalten der Winde schreiend mit Geberden des Drohens. Hinter Semele ist eine Alte betäubt ins Knie gesunken, die Hände flehend zu dem Gotte erhoben. In den Zeus umgebenden Gestalten glaube ich, lässt sich eine Beziehung zu den Versen Ovids (Met. III, 298) erkennen:

»ergo moestissimus altum
aethera conscendit, vultuque sequentia traxit
nubila, quis nimbos inmixtaque fulgura ventis
addidit et tonitus et inevitabile fulmen;«

während die Geburt des Bacchus die Verse 308ff. schildern:

»corpus mortale tumultus
non tulit aetherios donisque iugalibus arsit.
imperfectus adhuc infans genitricis ab alvo
eripitur« etc.

Ovid ist auch die Quelle für die Darstellung der Diana, die von Aktäon im Bade überrascht wird (Bild ehemals in der Casa Torelli).[1] In einer Quelle, die von Bäumen, an denen die Kleider der Badenden hängen, beschattet ist, steht Diana mit zwei Nymphen, nackt, sich nur eilig mit einem Gewande bedeckend, das sie mit der Linken vor ihren Schooss hält, während die Rechte Wasser gegen den Aktäon spritzt, dessen Kopf bereits von der Verwandlung ergriffen ist und der sich gegen die Hunde wehrt, die laut bellend an ihn hinanspringen. Den Hintergrund bildet Wald. Das auch später immer wiederkehrende Motiv des Wassersprengens bei den Darstellungen gleichen Gegenstandes ist genau den Versen Ovids entnommen, Met. III, 188:

»et ut vellet promptas habuisse sagittas
quas habuit sic hausit aquas, vultumque virilem
perfudit spargensque comas ultricibus undis.«

Durch das genaue Festhalten an den Worten seiner Quelle kam Giuilio zu einer dem Geiste der Antike nicht entsprechenden Auffassung bei der Darstellung der Bestrafung des Marsyas (Bild ehemals in der Casa Torelli). Giulio lässt nämlich Apollo mit eigener Hand den auf einem Baume, wie ein Thier, aufgehängten Satyr die Haut abziehen. Diese Auffassung fand ich bei späteren italienischen Meistern wieder. Wieso diese dazu kamen, kann ich hier nicht entscheiden; Giulio aber scheint durch die directe Anrede, die Ovid dem Marsyas in den Mund legt, verleitet worden zu sein. Die Verse (Met. VI, 385ff.) lauten:

»quid me mihi detrahis? inquit:
a! piget, a! non est clamabat, tibia tanti!«

Die folgenden Zeilen sind wieder interessant wegen des Einflusses, den sie auf das Allgemeine der Darstellung genommen haben; dem Marsyas ist bereits die Haut vom Körper gestreift:

»clamanti cutis est summos direpta per artus,
nec quicquam nisi vulnus erat. cruor undique manat,
detectique patent nervi, trepidaeque sine ulla
pelle micant venae. salientia viscera posses
et perluentes numerare in pectore fibras.«

[1] Dipinti nuovamente scoperti d'invenzione di Giulio Romano i quali servono di Appendice ai Monumenti Mantovani, Mantova presso gli editori Carlo d'Arco e fratelli Negretti.

Klagend stehen die Faune dabei und eine Nymphe

> »illum ruricolae, silvarum numina Fauni —
> et nymphae flerunt« etc.:

Der Faun trägt ein Wassergefäss, mit dem er zu dem Marsyasstrome gekommen ist, der die Landschaft durchströmt:

> »inde petens rapidum ripis declivibus aequor
> Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis.«

Auf Homer (Il. XV, 189ff.) geht Giulios Composition der Theilung der Erde, die G. Bonasone (Bartsch XV, 93) gestochen hat, zurück. Zeus, Poseidon und Hades sind auf dem neutralen Boden der Erde versammelt, ihre Lose in ein Gefäss werfend, zugleich jeder der Götter mit der Hand auf sein Gebiet weisend, Zeus gegen Himmel, dessen Wolken sich geöffnet haben, so dass man Hebe und Ganymedes mit Krügen neben einer Kline sieht, sowie den auf dem Rande der Wolke liegenden Blitz. Hades deutet gegen einen Felsen links, aus dem Feuer schlägt und der Cerberus hervorsieht; Poseidon aber gegen das Meer, über dessen Wellen auf einem Delphin eine geflügelte weibliche Figur (Fortuna?), ihr Gewand als Segel ausbreitend, daherschwebt.

> »τριχθὰ δὲ πάντα δέδασται, ἕκαστος δ' ἔμμορε τιμῆς.
> ἤτοι ἐγὼν ἔλαχον πολιὴν ἅλα ναιέμεν αἰεί,
> παλλομένων, Ἀΐδης δ' ἔλαχε ζόφον ἠερόεντα
> Ζεὺς δ' ἔλαχ' οὐρανὸν εὐρὺν ἐν αἰθέρι καὶ νεφέλῃσιν.
> γαῖα δ' ἔτι ξυνὴ πάντων, καὶ μακρὸς Ὄλυμπος« (Il. XV, 189 ff.)

Die vollzogene Theilung stellen uns die drei damit zusammenhängenden Stiche G. Bonasones (Bartsch XV, 96, p. 137 a, b, c) dar.

a) Jupiter und Juno, gegen Himmel wandelnd, von Hebe und Ganymed, beide Krüge tragend, am Fusse eines Wolkenpfades empfangen. In den Wolken steht der Thron des Zeus, auf ihm sitzt der Adler. Dieser Thron des Zeus, der an der Decke der Sala dei Giganti in gleicher Gestalt wiederkehrt, erinnert lebhaft an ein Basrelief in der Akademie zu Mantua (abg. bei Labus I, 20).

b) Neptun tummelt seine Hippokampen durch die Wogen seines Reiches.

c) Pluto hält in sein Reich Einzug. Das Bild in der kaiserlichen Galerie zu Wien (Engerth I, 177, Nr. 250) stimmt mit diesem Stich überein. Nur fehlen auf dem Bilde die Erynnien und Cerberus. Aus ihm stach J. Troyen den Pluto auf der Quadriga, doch sind die beiden äussersten Pferde auf seinem Stiche nicht mehr ganz wiedergegeben.

Ebenfalls auf eine griechische Quelle geht das schon erwähnte Bild der Säugung des Herakles zurück. Hier ist der Einfluss Diodors, den Giulio vielleicht durch Poggios lateinische Uebersetzung kannte, unverkennbar. Juno kniet auf der Erde, niedergebeugt zu dem kleinen Herkules, der, von Athena gehalten, begierig an ihrer Brust trinkt. Juno hat das Gesicht schmerzhaft verzogen und zuckt mit der Hand empor. Ihr Pfau fängt eine Eidechse oder Schlange von einem Baumstamme im Vordergrunde. Im Hintergrunde links klettern zwei Amoren auf einen Apfelbaum, an dessen Fuss Athena ihren mit dem Gorgonenhaupt gezierten Schild gelehnt hat, und pflücken Aepfel. Rechts ist eine Satyrfamilie um einen Baum gruppiert, an dem sich Reben emporranken. Von diesen bricht der Satyr die Trauben und sammelt sie in das Fell, das er um die Schultern hat; sein Weib, ein kleiner Knabe und ein Ziegenbock stehen ihm zur Seite. Die Einführung der Athena in die Scene weist entschieden auf Diodor IV, 9, zurück:

> »τοῦ δὲ παιδὸς ὑπὲρ τὴν ἡλικίαν βιαιότερον ἐπισπασαμένου τὴν θηλήν, ἡ μὲν Ἥρα διαλγήσασα τὸ βρέφος ἔρριψεν, Ἀθηνᾶ δὲ κομίσασα αὐτὸ πρὸς τὴν μητέρα τρέφειν παρακελεύσατο.«

Auf den Raub des Hylas, den P. S. Bartoli nach Giulios Composition gestochen hat, komme ich später noch zurück; hier will ich nur bemerken, dass die ungewöhnliche Darstellung des Hylas als Jäger auf Valerius Flaccus III, 522ff., zurückgeht.

X.

Auffassung und Composition, Schluss mit dem Gigantensturz.

Durch diese Untersuchung glaube ich dargethan zu haben, dass Giulio Romano antike Kunst und Literatur genau studiert hat; es drängt sich daher die Frage auf: Wie haben diese Studien auf die Art seiner Auffassung und Composition gewirkt?

Schon im Triumph des Sigismund haben wir gesehen, wie Giulio ganz nach antiker Weise die Flüsse durch die Darstellung ihrer Götter personificierte, und haben dies durch sein ganzes Werk hindurch verfolgen können. Wir sahen die bärtigen Gestalten der Flussgötter, am Rande ihres Wassers oder in den Wellen selbst breit hingelagert, Schilf im Arme, auf ihre Urnen gestützt, woraus das Wasser entspringt, oder, wie der schon erwähnte Flussgott in der Sala di Psiche, aus allen Theilen seines Körpers Wasser ergiessend, die Haare selbst in Wellen sich verwandelnd und über den Leib des Gottes dahinsprudelnd; die Quellen, als Nymphen gebildet, ganz nackt oder halbbekleidet, ihre Urnen im Arme oder mit den Händen sich das Wasser aus den Brüsten drückend.

Solche Personificationen der Natur und der die Handlung umgebenden Landschaft sind der Kunst des Alterthums specifisch eigenthümlich und zeigen am deutlichsten, wie tief Giulio in ihren Geist eingedrungen ist. Die eigenthümliche Naturanschauung des griechischen Volkes, wie sie sich nicht nur in seiner Poesie sondern auch in seiner ganzen Mythologie ausspricht, entsprang seinem hervorragend plastischen Sinne, der jede Erscheinung der es umgebenden Natur auf die menschliche Individualität bezog und so von selbst zu einer vollständigen Belebung der Natur als Gestalt in allen ihren Gliedern kam. Wiederholt wurde dieser Ausdruck des antiken Naturgefühles in seiner Beziehung zur Kunst beleuchtet und immer hervorgehoben, wie die Phantasie der Künstler und Dichter selbst die feinsten Regungen in Feld und Wald und die Ereignisse am Himmel in einer Gestalt schaute und ihnen Leben verlieh, ein geistiger Process, welchen die eigenthümlichen Verhältnisse des griechischen Landes begünstigten, ganz abgesehen davon, dass die Flüsse und Quellen, die vielfach schon in Beziehung zum Cultus standen, zu Personen wurden, sowie die Bäume des Waldes als Wohnsitze gewisser göttlicher Wesen. Und einer derartigen Vorstellung entsprach auch die Darstellung durch die bildenden Künste. Des Phidias Schule bereits hatte Flussgötter von weichflüssigem Linienschwunge geschaffen. Schon Skopas hatte die Meereswelt in einer Fülle von phantastisch reizenden Wesen verkörpert und Praxiteles hatte in seinen Satyrgestalten das Naturleben des festen Landes mit poetischer Wahrheit in menschliche Formen gebannt. Die Zeit Alexanders des Grossen gieng darüber noch weiter hinaus; sie hat nicht nur die Zahl solcher Verkörperungen der Natur vermehrt, sie hat den schon bekannten Gestalten auch einen weit grösseren Wirkungskreis in künstlerischen Darstellungen angewiesen und hat sie im Einzelnen drastischer, malerischer und effectvoller mit Erkennungszeichen der Elemente, denen sie angehören, ausgestattet.[1] In dieser und der von ihr in künstlerischer Beziehung abhängigen folgenden Zeit entstanden jene mannigfachen Gestalten von Flussgöttern, Nymphen und Satyrn, deren unsere Antikensammlungen voll sind und von denen noch bis heute Kunstwerke, wie der Nil, unübertroffen dastehen.

Mit dem Verständnisse für das classische Alterthum erwachten alle diese mythologischen Wesen wieder zum Leben und ergriffen mächtig die Phantasie der modernen Menschen, die für sie ein feines Verständnis zeigten.

Dass auch die Künstler an solchen Werken der Antike nicht mit geschlossenen Augen vorübergiengen, ist selbstverständlich und ihre Werke geben uns reichlich Zeugnis davon. Doch ist gewiss der Gedanke, sie zur Bezeichnung der Landschaft in die Handlung einzuführen, nicht von den Rundbildern sondern von den Reliefs ausgegangen, in denen gerade ihr charakteristisches Verwachsensein mit der Handlung zum Ausdruck kam. Auf die Triumphalreliefs habe ich bereits hingewiesen. In weit ausgedehnterem Maasse finden sich aber Naturpersonificationen auf den Reliefs der Sarkophage, beson-

[1] Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker, S. 239.

ders jener mit Darstellungen solcher Fabeln, deren Mythus seine naheliegende Bedeutung auf die Natur nie eingebüsst hatte, wie die Phaëton-, Endymion-, Prometheus- und Hippolytsarkophage.[1]

Die reiche Composition solcher Reliefs erregte schon an und für sich das Interesse der Künstler in hohem Grade und bot ihnen eine Fülle von Motiven und Gedanken, welche sie in ihrer Weise frei zu neuen Compositionen verarbeiteten. Auf einem Blatt Michelangelos in Windsor,[2] um nur zu zeigen, wie sich selbst dieser gewaltige Geist ihrem Einflusse nicht entziehen konnte, finden wir Phaëton dargestellt, der tollkühn mit dem Sonnenwagen zum Himmel fährt; aber Zeus hat sich gegen ihn erhoben und stürzt den Verwegenen mit seinen Blitzen in die Tiefe, wo Schwestern und Freunde jammernd dem Sturze des Entseelten entgegensehen. Wie Wickhoff[3] ausführte, hat sich Michelangelo in dieser Composition enge an die Darstellung der Fabel auf antiken Sarkophagen gehalten, jedoch wieder, wie in den Jugendarbeiten, keine directe Copie eines antiken Originals gegeben sondern, wie das Parisurtheil des Raffael, nur eine freie Veränderung eines Sarkophagreliefs.

Das Parisurtheil von Raffael ist für uns noch von ganz besonderem Interesse; denn es ist, soweit ich es übersehen kann, eine der ersten modernen Compositionen, in der wir eine Localpersonification finden: jene Gruppe von Wassergöttern am Rande ihres Flusses, die Raffael nach einem Motiv des Sarkophages der Villa Medici geschaffen hat.

Haben wir nicht in ihr die erste Anregung Giulios zu suchen, gleichfalls Localpersonificationen in die Handlung einzuführen? Mir scheint dies nicht der Fall zu sein. So wie diese Composition für sich allein steht, kann sie für nicht mehr als für eine Umcomponierung des antiken Originals gelten, so sehr sie auch von Raffaels schöpferischem Geiste durchdrungen ist, und daher auch nicht mehr eingewirkt haben wie das Original selbst. Der eigentliche Anstoss gieng, wie ich glaube, von ganz anderer Seite aus.

Mit Raffael gleichzeitig, aber gewiss unabhängig von ihm, hatte noch ein anderer Künstler Ortspersonificationen in freiester Weise in seine Compositionen eingeführt, Baldassare Peruzzi, der schon durch seine gelehrte Bildung ganz anders der Antike gegenüberstand als die meisten seiner Zeitgenossen, ein Künstler, dessen bedeutenden Einfluss auf die Schule Raffaels die Forschung noch klarlegen wird. Bei diesem ist jene antike Art der Verkörperung des landschaftlichen Hintergrundes bereits ganz in Fleisch und Blut übergegangen. Betrachten wir z. B. die an die raffaelischen Tapeten angewebten Sockelstreifen, welche, in Bronzefarbe Reliefs nachahmend, die Geschichte Leos X. schildern, so kommen nicht nur im Allgemeinen darin bedeutende Einflüsse der Antike sondern vor allem die Flussgötter und Quellnymphen zur Geltung, welche durch ihre Zahl und ihr Grössenverhältnis zu den handelnden Personen gleich in die Augen springen.

In dem Sockelstreifen mit dem Einzug Giovannis de Medici zum Conclave in Rom begrenzt die Handlung nach rechts der Flussgott des Tiber vor der vaticanischen Basilica, eine offenbare Reminiscenz der bekannten Antike, nach links eine Nymphe mit ihrem Füllhorn. Zwei Flussgötter sehen wir in der Darstellung, wie Giovanni de Medici als päpstlicher Legat in Florenz einzieht, hier noch über dem linken Quellgotte, auf einem Berge gelagert, eine kleine bärtige Gestalt, in der wir wahrscheinlich den Berggott des Apennin zu erkennen haben. In der Gefangennahme des Cardinals in der Schlacht bei Ravenna liegt abermals rechts ein Flussgott mit seinem Füllhorn im Arme auf dem Boden, während wir bei seiner Flucht aus der Gefangenschaft links, in Schilf gebettet, eine Nymphe ruhen sehen, zu welcher die vaticanische Ariadne verwendet ist.

Allen diesen Gestalten begegnen wir wieder in dem Fries des Salone der Farnesina, der gleichfalls sicher von Baldassare Peruzzi herrührt. In der Darstellung des Apollo, welcher die Daphne verfolgt, ist die Scene belebt durch sechs bärtige Flussgötter, die, mit Schilfrohren in der Hand, auf Urnen sich stützend, mit ihren Nymphen an den Ufern des Flusses sitzen. Es ist Daphnes Vater Peneus und dessen

[1] Woermann, a. a. O., S. 263 ff.

[2] Drawings of the old masters etc., Nr. 35.

[3] Die Antike im Bildungsgange des Mittelalters: Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung, III. Bd., S. 433.

Nebenflüsse, die sie in ihrer Noth anrief.[1] Ferner zeigt sich in der Darstellung der Selene, die Endymion besucht, im Hintergrunde auf einer Anhöhe, neben der sich das Lager befindet, eine kleine bärtige, auf eine Urne gestützte Gestalt, in der Foerster mit Recht den Berggott Latmos[2] vermuthet. Und wieder als ausgesprochene Localpersonification liegt in dem Bilde »Pan und Syrinx«[3] ein langhaariger bärtiger Flussgott ausgestreckt in der Landschaft, mit der Linken sich auf die Erde stützend, unter dem Arm die Urne, in der Rechten ein Ruder haltend, nach Foerster der Ladon.

Alle diese Compositionen musste Giulio Romano gekannt haben, die Tapeten sowohl als auch besonders die Fresken, da er ja in demselben Palaste malte. Dass ihn aber letztere ganz besonders anzogen, geht aus zwei Momenten hervor. Wir haben gesehen, wie Giulio im Hintergrunde seines Bildes der Säugung des kleinen Herakles jenes bekannte philostratische Motiv der äpfelpflückenden Eroten angebracht hat. Dies findet sich nun in derselben Weise als Hintergrund in dem Bilde der Schmückung der Venus in der Farnesina verwendet, hier noch vermehrt durch drei Eroten, die einen Hasen hetzen. Die Verwerthung dieses Motives an und für sich wäre nichts Merkwürdiges, da es ja den Künstlern der Renaissance geläufig war; doch seine ganze Stellung in der Composition und die gleiche Art, wie es Giulio wieder verwerthete, weist entschieden auf Baldassares Fresken hin, aus denen er es genommen hat. Dazu tritt dann für mich noch ein zweiter Beweisgrund. In Peruzzis »Cephalus und Procris« sehen wir dem Wagen der Aurora eine jugendliche weibliche Figur in flatterndem Gewande vorausfliegen, die wir fast genau so in dem Bilde Giulios, das sich ehemals in der Casa Torelli in Mantua befand, »Neptun, der auf seinem Wagen über das Meer hinfährt«, über den Pferden fliegen sehen; eine offenbare Reminiscenz Giulios an Baldassares Fresken.

Hatte Giulio eine solche Aufmerksamkeit schon auf einzelne Motive, so musste ihm noch mehr das Neue in der Composition auffallen und so kann kein Zweifel sein, das Baldassares Werke es waren, von denen Giulio Romano die Anregung bekam, Ortsgottheiten in die Handlung einzuführen, ein künstlerisches Ausdrucksmittel, dessen er sich in der mannigfachsten Art bediente.

Alle diese Gestalten aber waren nur reine Personificationen des Locals, verwachsen mit dem Orte, auf dem die Handlung vor sich geht, ohne mehr als eine gemessene Theilnahme an dem, was sich vor ihren Augen abspielt, zu zeigen. Giulio aber blieb dabei nicht stehen. Wir haben zwei Compositionen von ihm, in denen wir mythologische Wesen der mannigfachsten Art, wie sie nur immer in der Phantasie der Alten lebten, mit der Handlung verwebt sehen. Die eine stellt uns den Raub des Hylas durch die Nymphen dar und ist von P. S. Bartoli gestochen worden. Der Stich ist bezeichnet: »Julius Romanus invenit. — Petrus Sanctus Bartolus excudit.« In der Mitte trägt er die Inschrift: »Hylas a Nimphis ob pulchritudinem in fontem raptus est;« als Unterschrift das Distichon:

»His adjungit Hylam, nautae quo fonte relictum
Clamassent: ut litus Hyla Hyla omne sonaret« (Virg.).

Eine vortreffliche Zeichnung nach dieser Composition von einem Schüler des Giulio Romano bewahrt die Albertina (Sc. Rom. 398; darnach unsere Tafel XXIX). Die Darstellung zeigt uns im Vordergrunde drei Nymphen, aus den Wellen des Flusses, welcher die Landschaft durchströmt, aufgetaucht, bemüht, den Hylas, der, wie schon erwähnt, nach Valer. Flaccus III, 522ff., als Jäger gekennzeichnet ist, zu sich ins Wasser zu ziehen. Rechts im Vordergrunde sind zwei Quellnymphen gelagert, im Hintergrunde aber Herkules auf seiner Löwenhaut und um ihn sich drängend eine Schaar von Faunen und Nymphen, die mit den Geberden des heftigsten Schmerzes und der Angst ihm die Botschaft von dem Unglücke seines Lieblings zu bringen scheinen.

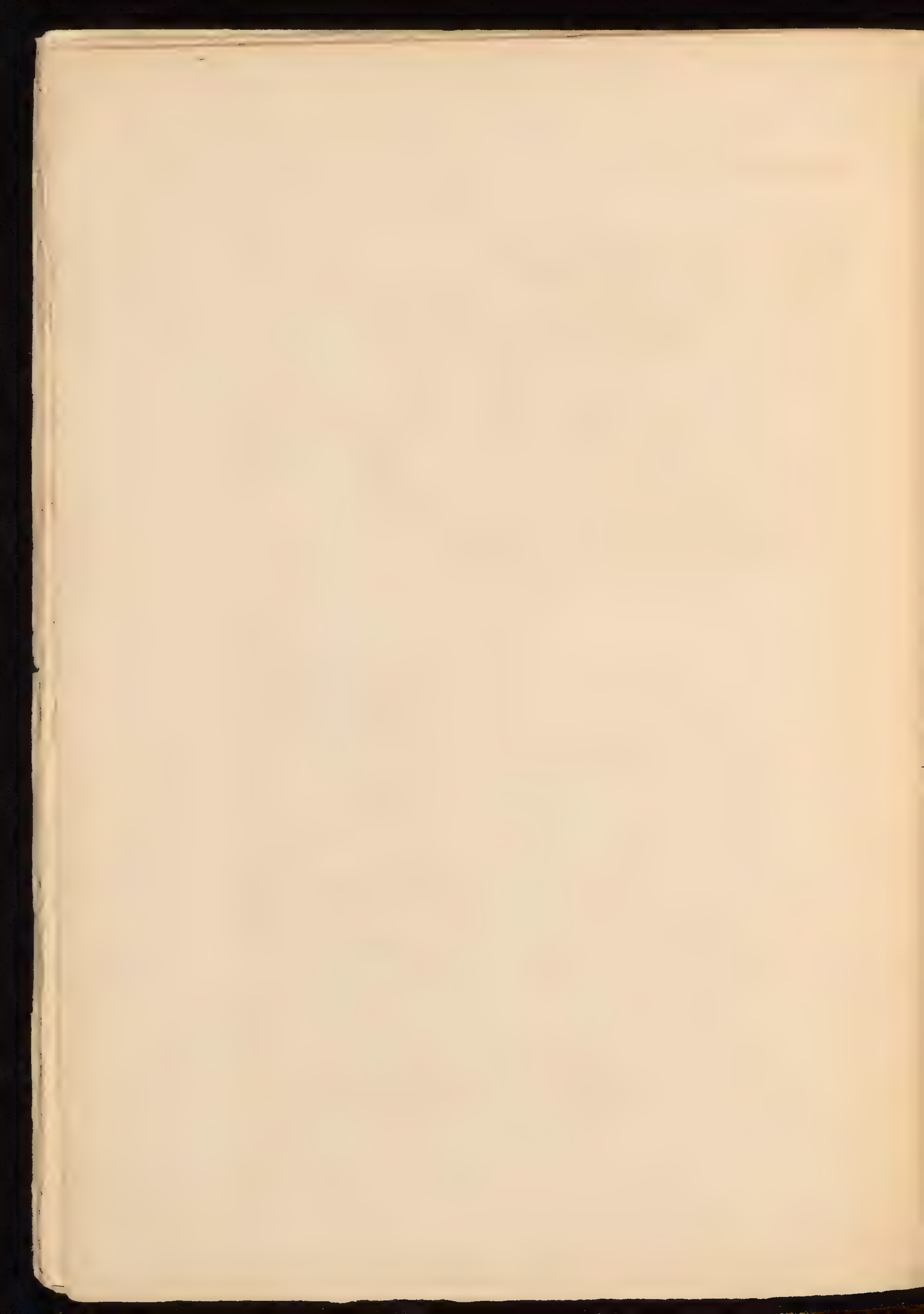
Der zweite Stich stellt Cephalus mit dem Leichnam der Prokris dar und ist von G. Ghisi (Bartsch XV, 61, 409) gestochen[4] (Tafel XXX).

»Cephalus sitzt, brütend über sein Geschick, den Leichnam seiner Gattin entseelt im Schoosse haltend.«

[1] Foerster R., Farnesinastudien, S. 90. [2] Ebenda, S. 95. [3] Ebenda, S. 99.
[4] Seine Beschreibung gebe ich nach Goethe, Nachträgliches zu Philostrats Gemälden.

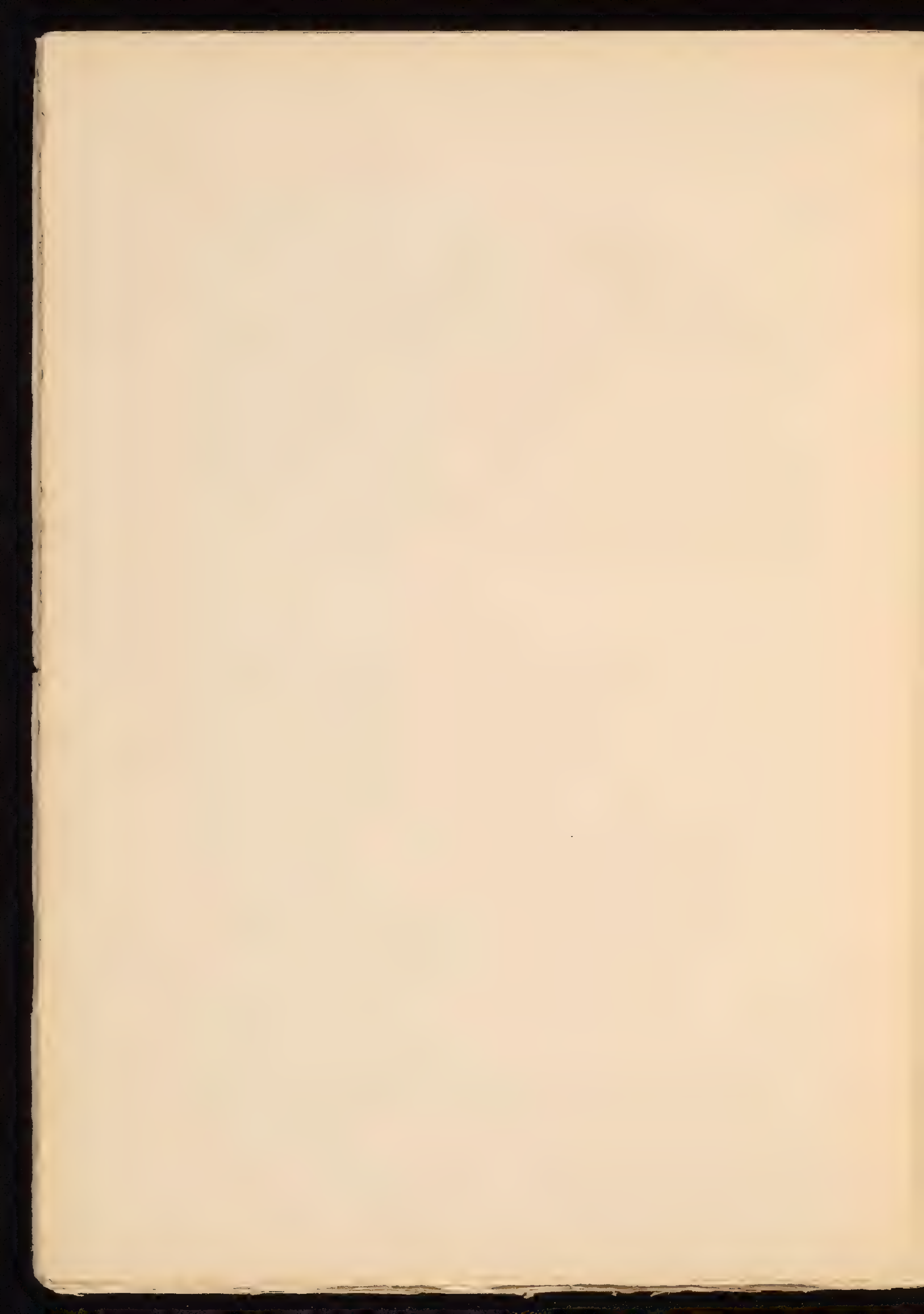


RAUB DES HYLAS VON GIULIO ROMANO





TOD DER PROKRIS VON GIULIO ROMANO.
VERKLEINERUNG NACH EINEM STICHE DES GIOVANNI GHISI



»Indessen hat sein Wehklagen alles, was in den waldigen Bergeshöhen lebt und webt, aus der morgendlichen Ruhe aufgeregt. Ein alter Faun hat sich herangedrängt und repräsentiert die Leidklagenden mit schmerzlichen Gesichtszügen und leidenschaftlichen Geberden. Zwei Frauen, schon mässiger theilnehmend, deren eine die Hand der Verblichenen fasst, als ob sie sich ihres wirklichen Abscheidens versichern wollte, gesellen sich hinzu und drücken ihre Gefühle schon zarter aus. Von oben herab, auf Zweigen sich wiegend, schaut eine Dryas, gleichfalls mitbetrübt; unten hat sich der unausweichliche Hund gelagert und scheint sich nach frischer Beute lechzend umzuschauen. Amor, mit der linken Hand der Hauptgruppe verbunden, zeigt mit der rechten den verhängnisvollen Pfeil vor.«

»Wem zeigt er ihm entgegen? Einer Karawane von Faunen, Waldweibern und Kindern, die, durch jenes Jammergeschrei erschreckt, herausgefordert, die That gewahr werden, sich darüber entsetzen und in die Schmerzen der Hauptpersonen heftig einstimmen. Dass ihnen aber noch mehrere folgen und den Schauplatz beengen werden, dieses bezeugt das letzte Mädchen des Zuges, welches von der Mutter mit heraufgerissen wird, indem es sich nach den wahrscheinlich Folgenden umsieht. Auf dem Felsen über ihren Häuptern sitzt eine Quellnymphe traurig über der ausgiessenden Urne; weiter oben kommt eine Oreas eilig, sich verwundert umschauend, hervor; sie hat das Geschrei gehört, aber sich nicht Zeit genommen, ihre Haarflechten zu endigen; sie kommt, das Langhaar in der Hand hebend, neugierig und theilnehmend. Ein Rehböcklein steigt gegenüber ganz gelassen in die Höhe und zupft, als wenn nichts vorgienge, sein Frühstück von den Zweigen. Damit wir aber ja nicht zweifeln, dass das alles mit Tagesanbruch sich zutrug, eilt Helios[1] auf seinem Wagen aus dem Meere hervor.«

Eine solche Theilnahme der ganzen Natur hatte die moderne Kunst bis auf Giulio nicht gekannt. Fragen wir nun, wie kam er zu dieser Art der Auffassung, so müssen wir uns antworten: nur unter dem Einflusse antiker Literatur. So hatte die Phantasie der alten Dichter Wald und Flur mit einer zahlreichen Schaar von göttlichen Wesen bevölkert, die freundlichen Herzens an dem Glück und Unglück der Menschen redlichen Antheil nahmen, sich mit ihnen freuend, mit ihnen trauernd und wehklagend. Aus ihnen nur konnte Giulio die Dryas und Oreas entnommen haben, welche die antike Kunst nicht kennt. So jauchzen z. B. in Vergils V. Ekloge die Wälder und Fluren ob der Vergöttlichung des Daphnis:

»ergo alacres silvas et cetera rura voluptas
Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas« (v. 58—60),

jubeln selbst die Berghöhen und Felsen zum Himmel:

»ipsi laetitia voces ad sidera jactant
intonsi montes, ipsae jam carmina rupes« (v. 62—65).

So beweinen den Gallus die Felsen des Lycaeus, die Lorbeerbäume und die Myrrhen mit den Najaden (Ekloge X, v. 9ff.):

»Quae nemora aut qui vos saltus habuere, puellae
Naides, indigno cum Gallus amore peribat?
nam neque Parnasi vobis juga nam neque Pindi
ulla moram fecere, neque Aonie Aganippe.
illum etiam lauri, etiam flevere myricae,
Mänalus, et gelidi fleverunt saxa Lycaei.«

Der Schwesterchor der Dryaden erfüllt die luftigen Spitzen der Berge mit Wehgeschrei beim Tode der Eurydice und es weinen Rhodopes Gipfel und die Höhen des Pangäus etc. (Georg. IV, 459):

»at chorus aequalis Dryadum clamore supremos
implerunt montes, flerunt Rhodopeiae arces
altaque Pangaea et Rhesi Mavortia tellus
atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia.«

Mit Vergil aber können sehr viel Philostrats Gemäldebeschreibungen eingewirkt haben, umsomehr, als sie lebhaft an die von den Künstlern so fleissig studierten Sarkophagreliefs erinnern. Philostrats

[1] Nicht Helios, wie Goethe hier schreibt, sondern Aurora. Im »Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter« (herausg. von Dr. F. Riemer, Berlin 1834) ist der Brief Zelters an Goethe abgedruckt, worin sich ersterer für die »Erklärung des lieben Blattes nach J. Roman« bedankt. Er sagt darin: »—dass die schadenfrohe Aurora zur Unzeit erschien, um ihr Auge an dem Unglücke der Nebenbuhlerin zu weiden.« Brief Nr. 748, S. 59.

Werke erschienen 1517 im Druck und waren im Kreise der um Raffael arbeitenden Künstler nicht unbekannt. Ihren Einfluss auf Giulio Romano insbesondere erkannte schon Goethe, indem er in seiner Abhandlung über Philostrats Gemälde von »Giulios Bildern manches anführt und einschaltet«, »weil Julius Roman allein in seinen Werken deutlich zeigt, dass er die Philostrate gelesen«.

Philostrat der Aeltere schildert z. B. (Icon. II, 14) den Flussgott Peneus:

> »χαίρει καὶ ὁ ποταμὸς οἷον αὐχῶν, καὶ φυλάττων τὸ ἐς ἀγκῶνα, ποταμῷ γὰρ ὀρθοῦσθαι οὐ σύνηθες, ἀνατίθεται τὸν Τιταρήσιον ὡς κοῦφον καὶ ποτιμώτερον καὶ ὁμολογεῖ τῷ Ποσειδῶνι ἐκρυήσεσθαι τῶν πεδίων ὁδῷ χρώμενος.«

Selbst so scheinbar Widerstrebendes wie die Landenge mit den beiden Seehäfen von Korinth und die Meere sind in Philostrats Icon. II, 16, personificiert:

> »ὁ δὲ Ἰσθμός, ὦ παῖ, γέγραπται μὲν ἐν εἴδει δαίμονος ἐνυπτιάζων ἑαυτὸν τῇ γῇ, τέτακται δὲ ὑπὸ τῆς φύσεως Αἰγαίου μέσος καὶ Ἀδρίου κεῖσθαι, καθάπερ ἐπεζευγμένος τοῖς πελάγεσιν. ἔστι δὲ αὐτῷ μειράκιον μὲν ἐν δεξιᾷ Λεχαιον, οἶμαι, αἱ κόραι δ᾽ ἐν ἀριστερᾷ Κεγχρεαί τάχα που. Θάλατται δὲ αὗται καλαὶ καὶ ἱκανῶς εὔδιοι τῇ τὸν Ἰσθμὸν ἀποφαινούσῃ γῇ παρακάθηνται.«

Von solchen Schilderungen konnte manche Anregung auf Giulio ausgegangen sein, vor allem aber von jener, die uns den Tod des Hippolytus erzählt (Phil. Icon. II, 4) und die, was die Naturpersonificationen anbelangt, entschieden unter ihnen am merkwürdigsten ist. Die ganze Natur bricht in Klage über den Tod des Jünglings aus, die Bergwarten in Gestalt von Frauen zerfleischen sich die Wangen, die Anger, als Jünglinge personificiert, lassen ihre Blumen welken und die Nymphen zerraufen ihr Haar:

> »σκοπιαὶ μὲν γὰρ αὗται, δι ὧν ἐθήρας ξὺν Ἀρτέμιδι, δρύπτονται τὰς παρειὰς ἐν εἴδει γυναικῶν λειμῶνες δ᾽ ἐν ὥρα μειρακίων, οὓς ἀκηράτους ὠνόμαζες, μαραίνουσιν ἐπὶ σοὶ τὰ ἄνθη. Νύμφαι τε αἱ σαὶ τρόφοι τουτωνὶ τῶν πηγῶν ἀνασχοῦσαι σπαράττουσι τὰς κόμας ἀποβλύζουσαι τῶν μαζῶν.«

Es würde mich zu weit führen, wollte ich alle jene Stellen der Classiker anführen, in denen wir die vermenschlichte Natur in dieser Art in Beziehung zu den Menschen treten sehen; ich halte die angeführten für genügend, umsomehr als sie zwei Schriftstellern entnommen sind, die auf die Künstler der Renaissance grossen Einfluss nahmen. Derartige Schilderungen mussten ganz besonders zur Darstellung anregen, wenn wir bedenken, in welcher Weise allmälich wieder die Phantasie im Geiste der Antike thätig geworden war. In den neu ersonnenen Mythen der Renaissancedichter finden wir die schönsten Gegenden Italiens mit einer Urbevölkerung von Göttern, Nymphen, Genien und auch Hirten erfüllt, wie denn überhaupt das Epische und Bukolische nicht mehr zu trennen sind. Deutlicher als sonst irgendwo verräth es sich hier, dass die alten Götter in der Renaissance eine doppelte Bedeutung haben; einerseits ersetzen sie allerdings die allgemeinen Begriffe, machen die allegorischen Figuren unnöthig; zugleich aber sind sie auch ein freies selbständiges Element der Poesie, ein Stück neutrale Schönheit, welches jeder Dichtung beigemischt und combiniert werden darf.[1]

Dazu gehörten auch die Satyrn, die Repräsentanten des Waldes und der Flur, die mit den Nymphen ihr tolles Wesen treiben, mit ihnen durch Wälder und Haine schweifen oder in ausgelassenster Weise im Zuge des Bacchus tollen. So waren sie der Renaissancezeit längst geläufige Vorstellungen geworden. Satyrn und Nymphen, als die gutmüthigen Wesen, denen das Schicksal der Menschen zu Herzen geht, finden wir in derselben Weise in die Handlung eingreifen, wie in Giulios letztbesprochenen Compositionen, im italienischen Hirtendrama wieder. In dem Orfeo des Agnolo Poliziano (2. Abschrift) liest man einen nach griechischem Vorbild gedichteten Chor, wie die Dryaden den Tod der Eurydice betrauern. Eine Dryade meldet ihren »Schwestern« Eurydices Tod, die, von einer Schlange in den Fuss gebissen, daliege am Bachesrand, weiss wie die Blüthe von Liguster und Kreuzdorn. Die Trauerkunde schliesst mit der Aufforderung an die Schwesterdryaden, eine Todtenklage anzustimmen.[2] In dem Satyrspiel des Giov. Batt. Giraldi Cintio aus Ferrara, Egle, das er Satira, eben wegen der darin

[1] Burckhardt, Cultur der Renaissance I, S. 299. [2] Klein, Geschichte des Dramas V, 42.

eingeführten Satyrn betitelt, waren diese und Faune, Berg-, Baum-, und Wiesennymphen die handelnden Personen.[1]

Keineswegs will ich mit diesen Beispielen behaupten, dass vielleicht eine Wechselbeziehung zwischen solchen Hirtendramen und Giulios Compositionen bestehe. Beide gehen eben auf dieselbe Quelle, die bukolischen Dichter und besonders Vergil, zurück, wie uns sofort klar wird, wenn wir den eben citierten Chor der Dryaden, die über den Tod der Eurydice klagen, mit der gleichfalls schon erwähnten Stelle aus Vergil Georg. IV, 459, vergleichen, wo die Dryaden eben auch beim Tode der Eurydice in Klage ausbrechen.

In diese Reihe der Naturpersonificationen gehören auch der Zephir in dem Bilde des Mahles der Psyche und die Windgötter in der Sala dei Giganti.

Den Zephir hatte Giulio als Jüngling mit Flügeln an den Schultern gestaltet, auf den Wolken ruhend, wie er leise in sein Horn haucht, während die Windgötter in der Sala dei Giganti, in gleicher Weise gebildet, mit mächtig geschwollenen Backen in ihre Hörner stossen. Sie sind ganz so gebildet, wie wir sie auf antiken Reliefs finden, so z. B. auf der Sardonyxschüssel, die aus farnesischem Besitze ins Museo Borbonico kam (Mus. Borb. XII, t. XLVII.), dann auf Sarkophagen, z. B. Matz-Duhn 2235, 2717, 3009, 3200. In grösserer Anzahl erscheinen sie auf dem Phaëtonsarkophag bei Maffei, Mus. Veron., tab. I, LXXI.

Gleichfalls auf Sarkophagreliefs geht die Darstellung von Helios und Selene, »den ewig waltenden Göttern«, zurück, die mit ihrem Viergespann die Bahn des Himmels durchmessen und die Handlung nach der Zeit wie die Quellgötter nach dem Orte begrenzen. So taucht Auroras Viergespann über dem Meere auf in dem Bilde der »Geburt« in der Grotta, in Beziehung auf das beginnende junge Menschenleben, wie Selene mit ihrem Wagen in den Wolken verschwindet bei den letzten Athemzügen des Greises. Auch bei der Bestrafung des Laokoon erscheint Helios in den Wolken zur Bezeichnung der Furchtbarkeit des Geschehenden, in seiner Gestalt lebhaft an den Helios eines Sarkophages in Mantua (Labus III, t. XIII) erinnernd.

In den beiden ersten Darstellungen lässt sich der allegorische Charakter dieser Göttergestalten nicht verkennen, wie wir überhaupt bei Giulio schon die Mythologie in die Allegorie übergehen sehen können. In diesem Sinne ist auch in dem eben erwähnten Bilde der »Geburt« die Frauenfigur links im Vordergrunde aufzufassen, die eine Fackel in Brand steckt, zur Bezeichnung des erwachenden Lebens des Neugeborenen. Der Stich Giorgio Ghisis bezeichnet sie mit der Inschrift:

»Quo genio exceptum te mater Memnonis afflet
Quosque faces tibi vita accendat ad omnia refert«

als Vita, ganz im Sinne der antiken Moiren.

Es zeigt sich also in Giulio Romanos Werk der Einfluss antiker Kunst und Literatur gleich stark; immer bleibt die Antike seine Führerin und Weiserin, an die er sich innig hält, ohne dass er jedoch verhindern kann, dass seine künstlerische Individualität gelegentlich zum Durchbruch kommt. Am eigenartigsten geschieht dies schon bei der nach seinen Entwürfen ausgemalten Sala dei Giganti: »La piu capricciosa invenzione, che si potesse trovare,« nennt sie Vasari; und in der That wird sich nicht leicht ein Werk finden lassen, das an Seltsamkeit der Erfindung diesem gleichgestellt werden kann. Ich will von diesem »sinnbetäubenden Lärmstück« keine Beschreibung liefern; es hat dies in beredter Weise Vasari in seiner Vita des Giulio gethan. Nur auf den Gegensatz will ich hinweisen, in dem Giulio hier zu antiken Darstellungen des gleichen Gegenstandes steht. Ovids Schilderung in den Met. I, 152ff., gab ihm den allgemeinen Gedanken und diesen spann seine Phantasie in der barocksten Weise aus. Während die antike Mythologie den ganzen Olymp bis auf den kleinen Amor hernieder am Kampfe theilnehmen lässt, sind Giulios Götter voll Furcht und Schrecken und suchen sich alle in wilder Unordnung zu retten. Nur Jupiter allein kämpft gegen die Giganten, auf die er ganze Flammenbündel schleudert, Alles in Trümmer werfend, unter denen die Riesen ihren Tod finden, und noch

[1] A. a. O. V, 57.

Juno ist furchtlos dargestellt, neben ihrem Gemahl auf dem Wolkenthrone sitzend und ihm die zu Treffenden weisend.

Die ganze Art, wie dieses Werk angelegt ist, zeigt Giulios Absicht, in diesen himmelstürmenden Titanen die ganze Furchtbarkeit eines mit der höchsten Leidenschaft geführten Kampfes von Riesen gegen Götter zur Darstellung zu bringen, und, um dies dem Beschauer so recht mit allen Schrecken vor die Seele zu führen, stellte er Himmel und Erde in Aufruhr, Angst und Verwirrung dar.

So haben wir ihn von seinen ersten Versuchen in der Werkstätte Raffaels begleitet bis zu diesen grossen Compositionen, in denen er den mythischen Vorstellungen des Alterthumes, aus seiner Phantasie schöpfend, neue Gestalt verleiht, und da er in die Formen der alten Kunst eingedrungen war, so entstehen Gebilde, die von nun an mit den Werken der Alten concurriren, so dass, wer sich antiken Stoffen zuwenden will, nicht nur die Ueberreste der classischen Kunst sondern auch die ihres Neugestalters studirt. Mantua wird nun für die Jünger der Kunst eine wichtige Stadt. Rubens bereichert dort seine Erfindungen und noch Carstens holt sich von dort Mark und Kraft.





